السردية الشعرية في القصيدة الحديثة وتعدد المناهج القرائية

(دراسة في قصيدة جفاف لمحمود درويش)

أ.م.د. مصطفى ساجد مصطفى

كلية المعارف الجامعة

ملخص البحث

يتحدث الباحث عن الية اشتغال البنى السردية داخل النص الشعري ، فضلاً عن تعدد المناهج في قراءة النصوص الشعرية ، وقد تضمن البحث : شعرية النص الشعري عبر تمفصلات عدة ، منها شعرية السرد داخل النص الشعري ، وشعرية العنونة ، ثم شعرية التقسيم ، ثم لغة القصيدة بين السردية والغنائية وحدود هذه السردية ومواصفاتها في النص الشعري .

Abstract :

There is wide space between narrative objectivity and poetic subjectivety enriched by a variety of literary geners . however, the general development of life diminished sore of that space , and thus the space between the tow is narrowed .

The need for new literary forms is associated with a strong wish to cope with the quick movement of life . as a result the different literary forms come closed to each other in order to be rich enough to reflect the creativity of modern life .

Borders between literary genres are removed so that the elements of one literary form are no more only his own . it is about such closeness among literary creations that this research revolves .

مدخل :

1– حدود المنهج :

بين الموضوعية السردية والذاتية الشعرية مساحة فنية شاسعة ، رسختها الاثار الابداعية القديمة ؛ الا ان التطور الحياتي العام – والابداعي منه على وجه الخصوص – استطاع ان يلغي بعض هذه المساحة ؛ ليقرب الجنسين من بعضهما . وربما استطاع هذا التطور ان يخلق منطقة تداخل اجناسي فيما بينهما ، وهذا ما اكدته الانجازات الابداعية الحديثة في معظم ما انتجته على مدار العقدين الماضيين ، هذا التقارب الذي وصل حد التداخل والتآزر خلقته حالة من الضمأ الى الجديد في الاجناس الادبية جميعها والتي تحاول ان تجاري في سعيها التطور الحياتي . فالحاجة الى مواكبة العصر ، والاجابة على تساؤلاته استمرت في التوالد مع المنجز اليومي ، وقد فرضت على الانواع الادبية ان تقترب من بعضها، لينهل كل منها مما لدى الاخر من طاقات تعبيرية ليثري به ذاته ، كي يظهر الى الوجود بحلّة فيها من الابتكار الشكلي والغنى التعبيري الشيء الكثير ، وهذا ما يسوغ لبعض الباحثين النظر الى الاثار الابداعية على انها (انساق ثقافية)[1] متداخلة تنآزر في بناها جميع الاجناس والفنون وحتى العلوم الصرفة .

ان هذا التقارب في الحدود والتماس البنائي عد من وجهة النظر النسقية منجزاً من منجزاتها ، اذ ألغيت الحدود الفاصلة بين الاجناس ، فلم تعد عناصر الجنس الادبي وادواته التي كانت ملكاً له او حكراً عليه .. او خالصة من التأثير، وسواء قبل المبدع هذا التداخل ام ابى ، سيجد نفسه من دون وعي منساقاً الى الاسهام في ترسيخ هذه الظاهرة ، من خلال ابداعه الادبي أياً كان نوعه ؛ ذلك لان نقاء الجنس الادبي اصبح قضية مشكوكاً بها ، لا سيما بعد ان قدمت (جوليا كرستيفا) دراستها في التناص والتي اثبتت ان النوع الادبي يمتص - سواءً كان بوعي ام بدونه - منجزات فنيه ولغوية ومعنويه من نصوص سابقه[2] . وقد يبدو من الصعب المحافظة على فكرة نقاء الجنس الادبي بفعل المؤثرات الثقافية المتداخلة مع نسغ الحياة اذ تزخ في ذاكرة المبدع ووجدانه الاف المعارف التي تنتمي الى ثقافات غير ادبية ، فضلاً عن الادبية منها ، فوسائل الاعلام المرئية والمسموعة تتوسل بأي مانح يساعدها في بلوغ الجديد والمبتكر والمؤثر في الذوق العام ، ان هذه الوسائل تدمج الكم الهائل من المعلومات والفنون في بودقة واحدة ، مرسلة إياها عبر (كولاج) نفسي متقن الصنعة الى المجتمع الذي يعيش المبدع في ظل تفاعلاته . وهكذا يتحول المبدع احياناً الى مستقبل سلبي بفعل الضغط الثقافي المتواصل ، حتى يجد نفسه جزءاً من عملية التواصل الاجناسي الذي فرض وجوده على نحو ما ، وفي احيانٍ اخر يسهم في عملية المثاقفة الاجناسية الواعية اذ يجد نفسه مسوقاً الى الاسهام في ترسيخ دعائم هذه الظاهرة او تلك بعد ان امتص جوهرها وترسخ في كيانه ، فأنتج نصه الابداعي على وفق معطياتها .

ان من بين اهم المشكلات التي واجهت فهم النص الحديث – لا سيما الشعري منه – ذلك الكم الهائل من المؤثرات (المعلومات) التي فرضها المؤلف (الثقافي) الذي يقول خطابه : (من داخله اشياء ليست من وعي المؤلف)[3] الحقيقي ، اذ يختزن نصه كماً هائلاً من المعلومات

والاشارات والسياقات والنظريات العلمية والادبية ، فأصبح نصه (مستودعاً ثقافياً) مكثفاً فيه من الاسرار ما يستعصي على القاريء ادراكه بسهولة ويسر ، اذ لا يمكن النفاد الى مكنونه بوساطة أداة واحدة أو منهج نقدي واحد . ومن أجل الوصول الى كوامن هذا النص وفك شفراته ، اصبح لزاماً على الناقد ان يستهدي بأكثر من أداة أو منهج ، لاسيما ان بعض النصوص تبدو "مغلقة" احياناً ، بفعل تداخل المذاهب والاجناس والرموز والمرجعيات الموغلة في التشتت ، فضلاً عن الخصيصة الجوهرية التي جبل عليها الشعر منذ ولادته الاولى اذ ان (كثيراً من مشكلاته الحيوية تظل خارج طاقة العلم المعاصر)[4] .

واذا كان النص الروائي يُشَبَّه بـ "جبل الجليد العائم"[5] على ما فيه من موضوعية ومماثلة للحياة ومحاكاة لها ، وما فيه من لغة نثرية عمادها الوضوح تبعاً لقوانين النثر ، فكيف بالشعر بما جُبِل عليه من مخاتلة وكثافة لغوية واشتراطات تركيبية ، فضلاً عما تتعرض له المفردة من قص لاجنحتها اللغوية واضافات (الزحافات) من دون ريب ، ستصبح المهمة اكثر صعوبة وسيواجه الناقد جبل جليد عائم نسبة الظاهر منه الى المغمور تبدو ضئيلة جداً .

ان هذا الوصف يوجب على الناقد البحث والمعاينة في المغمور من الجبل ، للكشف عن المخفي والمختبيء من المعطيات والدلالات والانساق ؛ ذلك لان النص الشعري (بنية تتآزر لاجل قيامها (وانبعاثها) عناصر شتى ، غير مستقلة عن سواه ، ولا يمكن معاينتها منفصلة عن الوظائف الاخرى)[6] .

ان احادية النظرة المنهجية الى النص ، اذا ما تمسكت بأسسه الثابتة من دون الانفتاح على مناهج اخرى ، تبقى عاجزة عن الولوج الى ما تحت قشرة النص فتخطيء (لب الثمرة حيث يختبيء المعنى الاكثر عمقاً والاوفر جمالاً)[7] ، وبالتالي لن يُفهم من النص سوى سطحه وبعض ما هو مغمور ، اما المعاني الاخرى التي لا تتصيدها النظرة المنهجية المتكيفة باسسها فتبقى في منأى عن الرصد ، وبذلك تصبح القراءة عاجزة او تنحرف الى (قراءة خاطئة سيئة)[8] .

واذا اريد لاية دراسة ان تكون عميقة تستجلي شمولية التجربة ومخزوناتها ، فلا بد لها من الاخذ بمفهوم (القراءة الشاملة) ، على وفق انواعها الثلاثة التي حددها (تورودوف) بـ (الاسقاطية – تعليقية – متجلية)[9] لأن اساس القراءة وغايتها هو (فهم الادب بوصفه مؤسسة انسانية ... ان الشعرية حين تدرس اعمالاً مجددة فإنها تسعى ليس الى تفسيرها ، بل الى كشف بنى واعراف الخطابات التي اعانتها على امتلاك ما تملكه من معنى)[10] كما يقول (جوناثان كولر) اذ لا قيمة للبنى المكونة للنص ، فهي وسيلة ، لغاية يسعى اليها القاريء للكشف عن المعاني والدلالات الفكرية والنفسية والثقافية ... انها بعبارة اخرى تقنيات كتابية تبقى خارج اطار الهدف ان لم ترتبط بالدلالات الكامنة . ان الادب مؤسسة انسانية وهذا يعني انه تكوين يماثل الذات الانسانية بكل تعقيداتها وتشكيلاتها المتآزرة في رسم الكينونة الانسانية للانسان . وعلى اساس هذا الفهم تنتفي قيمة الابنية والتقنيات والاشكال ، ان لم تُعْنَ بإيصال (المعنى المكتوم ، الرابض في الشكل . فهو واحد من متعدد يطل على اللامحدود ، وينفتح على حقل من المعاني)[11] كما يقرر ذلك (رولان بارت) .

على وفق هذا الفهم تصبح القراءة الشاملة ذات امكانات متعددة وفاعلة ، فهي اذ تكشف عن الدلالات والمعاني الرابضة في النص تبين في الوقت نفسه طريقة ادائه ، والتقنيات الاسلوبية والبنائية الكاملة له ، فتتكامل الصورة شكلاً ومعنى وهو ما تؤكده عبارة (فاليري) التي تقول (ليس لمعنى حقيقي لنص ما)[12] اذا ما فهمت على وجهها الصحيح ، فالحقيقي عنده يرادف المنتهي وليس المعنى الاخلاقي . ولا حاجة بنا لتكرار مقولة الجاحظ في قضية اللفظ والمعنى ، التي استهلكت من الدارسين[13] .

ان الصور النصية ذات ابعاد عدّة فهي بنى حاملة لمعانٍ ظاهرة ، واخرى غاطسة تحت سطح الماء الذي يحمل جبل الجليد العائم ، ولا يمكن الوصول اليها بالمعاينة السطحية المباشرة ، ولهذا يستعين القاريء بفاعلية التأويل التي قد توصله الى الهدف وقد تنحرف به ؛ لأن التأويل فاعلية زلقة ، ولهذا نجده لا يضع ضمن اهدافه الاساسية الوصول الى (اجابات حازمة)[14] بفعل تقصيه للنشاط الانساني المرن – الادب – الذي يوصف بأنه (بؤرة هشة يتجاذبها طرفان)[15] المبدع والمتلقي ، ولكل منهما ادواته التي تختلف قطعاً عن الاخر ، وان تساوقتها في الاساسيات ، ذلك لان الابداع – لا سيما الشعري منه – لا يضع المتلقي نصب عينه لحظة الولادة الابداعية من اجل الا يفسد متعة الابداع التي هي غاية في المقام الاول[16] .

الشعر في نظر السنن التأويلية نشاط شامل فهو ليس (حديثاً ... شخصياً ولا ظاهرة موضوعية ، حديث الشعر مزيج منهما . والشعر هو العالم ؛ لان العالم سابق على الذاتي والموضوعي ومحيط بهما معاً)[17] .

فالتأويل حوار شامل يستعصي على التحديد والانغلاق (حوار متأمل مع النص ، عساه يظهر الخفي ويوسع افق الانفتاح)[18] وان غاية التأويل الوصول الى (المساحة المفقودة) بفعل تحول الكلمات من الحالة المنطوقة الى الصورة المكتوبة . هذه الغاية تتوسل بكل الامكانات المتاحة للوصول الى "المساحة المفقودة" بين المرئي والمخفي من النص - لا سيما الشعري منه - .

في بعض المنهجيات القرائية يبقى النص في حدود التوقع ؛ لانها في الاساس "مقاربات" قرائية تحمل اتجاهات عامة تلتقي عندها اساسيات القراءة ، اما اليات القراءة واجراءاتها فهي حرة يحددها النص القابع تحت تشريح القراءة . فالتحليل الاسلوبي للنص على سبيل المثال (لا يتضمن قواعد عمل او منطلقات ثابتة ، فقد يكون مرتكز التحليل بنيوياً ينطلق من الابنية والتراكيب الشكلية او احصائياً يعتمد المقاييس والاستقراء ، او دلالياً يعتمد الموضوعات والاغراض ...)[19] . هذا الوصف يجعل القراءات عاجزة عن الوصول الى الرؤية الشاملة المحمولة ، والتي يختلط فيها الذاتي بالموضوعي .

هذه المحدودية في المناهج القرائية على اختلاف مشاربها ورؤاها الفنية والفكرية لا تتيح للقارئ – أي قارئ – التخلص من عيوبها وقصور ادواتها ؛ الا اذا انفتح على غيرها من المناهج القرائية لسدّ النقص الذي يكمن في منطلقاتها الاساسية ، وانفتاح القارئ على الرؤى والاطر الأخرى يتيح له الولوج في اعماق النصوص للتحاور في ظل قوانينها الداخلية مع الظاهر من النص للوصول الى العمق . وهذا من شأنه ان يفتح كوّة في كل منهج تبعده عن دائرة التقييد

والحبس الانفرادي ؛ لان الادب بأشكاله وانواعه المختلفة بناء تأثيري مانح ومستقبل في آن معاً . وهذا ما نعاينه في الشعر الذي يقف في المقام الاول من هذا الوصف . فالنص الشعري بنية معرفية موغلة في التشعب المعرفي والتواصل الاجناسي فضلاً عما يختزنه من دفق عاطفي متلون بفعل تلون الحياة وتطورها . ولهذا تبدو مهمة القارئ (الناقد) اكثر صعوبة في الاكتفاء بمنهج محدد ، وهو ما يجعل الامر اكثر الحاحاً على الاستفادة من معطيات المناهج المختلفة ، وبذلك تتأسس قراءة منهجية منفتحة على الاخر ، لا سيما ان الايديولوجيات السائدة في هذا الوقت بالذات تؤكد هذا المنحى وتعيب على غيرها إلغاء (الاخر) ؛ لانها بالاساس بنية ديمقراطية تعترف بعجزها عن تحقيق (المثال) المطلق[20] .

ومن اجل ترسيخ هذه المفاهيم والرؤى ، نطرح سؤالاً اجرائياً يوضح شيئاً من صواب هذا الاتجاه نحو الرؤية الشمولية .. هذا التساؤل يقول : ماذا لو ان مؤسسة ثقافية عمدت الى نص ما واسندت مهمة النظر اليه لنقاد افذاذ ليتدبروا امره كل على وفق منهج محدد برع فيه ، فقام الاول بتفكيكه والثاني قرأه على اسس بنيوية ، والثالث على وفق رؤية تقليدية ، ورابع على اسس اسلوبية... الخ .ثم قامت المؤسسة بعمل (كولاج) لكل هذه القراءات مع الابقاء على خصوصية كل قراءة . نتساءل : هل يكون العمل النهائي بمحصلته الكلية أثيرا لدى القارئ ..و مقنعاً له من دون ان يحصل التقاطع ؟ وهل ستصل العملية برمتها الى عمق النص ؟ ربما تكون الاجابة على الشق الثاني من التساؤل ايجابية الى حد ما .. مع الاخذ بنظر الاعتبار تشتتها . لكن السلبية ستكون حتمية في الاجابة على الشق الاول ؛ ذلك لان الرؤية الشمولية ستكون غائبة وسيظهر لنا ثوبٌ فاقعة الوانه ، لكنه يفتقد الجمال بسبب عدم التناسق ، كل ذلك يعود الى نظرة الجزئية التي تفحصت النص ، وتعدد زوايا النظر ، من دون منظور شامل .. وهكذا نفتقد الترابط الحلقي بسبب افتقاد القراءات الفردية (جدلية عملية القراءة)[21] فالقراءة الاسلوبية او اللغوية ... الخ لكي تكون فاعلة ومنسجمة لابد لها من تعالق رؤى يحقق لها ترابطاً شمولياً .ولا يمكن تحقيق هذا الوصف بقراءات منفصلة .. اذن لابد من قارئ شمولي ينجز هذا الطلب الذي يبدو وكأنه المستحيل ... وهنا يبرز التسأول الخطير الذي يواجه هذا المقترح ، وهو : هل بامكان دارس واحد ان ينظر الى العمل هذه النظر الشمولية التي لو تحققت لاقتربت من التكامل القرائي ؟

ان الاجابة عن هذا التسأول تبدو غاية في الصعوبة . فمن اين لنا بهذا القارئ الذي يتحلى بكل هذه الشمولية (المنهجية والاجناسية) المتكاملة الادوات ! ولكي نلغي مشروعية هذا التسأول في الوقت الراهن على الاقل . نحتكم الى الموازنة بين الحالة الاولى ، منهجية القراءة (احادية الجانب) ، والحالة الثانية منهجية (القراءة المنفتحة) . ونتساءل : ايهما اقرب لفهم النص على نحو ابعد غوراً ؟ حينها سنجد ان لا مناص من القبول بالقراءة المنهجية (المنفتحة) – على ما تحتوية من نقص – على الاقل لحين ولادة القارئ (الانموذج) الذي ربما لم يأتِ دوره حتى الان .

هذه الدراسة اذ تقترح انموذجها ، تحاول في الوقت نفسه وضع يدها على هذا التداخل الاجناسي كاشفة عن التآزر الفني والمضموني من خلال منهجيات متعددة ، فضلاً عما يختزنه النوع الادبي (المنفتح اجناسياً) من وسائل تعبيرية دأب عليها منذ بكارته الاولى مع ما لحق به من تعديل وتحوير بفعل تلاقح بناه مع الاجناس الاخرى . وهي اذ تسلك هذا "المنزلق" المغري ،

لا تقف عند حدود الاجناس وتداخلها على وفق منهج محدد ، فهي عازمة على الافادة من بعض المناهج النقدية التي تتقفى الاثر الادبي (النص) على وفق منطلقات نظرية محددة . فلا احد يستطيع ان ينكر على هذه المناهج انجازتها النقدية الصائبة ... وعلى هذا الاساس لا ارى غضاضة في (الانفتاح) ؛ ما دام الدارس على وعي بطريقته وادواته ، فهو ليس حاطب ليلٍ كما يقال ، وانما يختار ما يوافق النص ويكشف عن (بنيته) التي باتت بنية (غنية) بفعل انفتاحها على الاجناس الاخرى ، وما ضمته من طروحات ادبية مختلفة ... واذا كان النص محكوماً (بمهيمنة)[22] اجناسية او رؤية (مذهبية فنية) فانه لاينكر في رحمة تداخل معطيات المذاهب والاجناس الاخرى فقد ينتفع منها بحسب رؤية المبدع وتكوينه الثقافي وموهبته . وعلى اساس هذا الفهم سيصبح الدارس مدفوعاً بفعل الجنس الادبي الى النظر اليه على وفق رؤية شمولية واعية . واذا جاز للدارس النظر الى المنجز (النصي) على وفق هذه الرؤية المزدوجة ، التي تتقصى السردي والشعري في آن معاً ؛ فما الذي يمنع تقصي شعريته من خلال (مذهبية متعددة) ، حتى وان وصم هذا المشروع بـ (التلفيقية)[23] التي سيضطر الدرس النقدي الى الاعتراف بجدواها ، بوصفها منهجاً نقدياً (منفتاحاً) تفضي اليه الحاسة الادبية التي تستجلي المضمر في النص . على ان هذا الاتجاه لم يكن بدعاً لصاحب هذه الدراسة فقد نهجت هذا الاتجاه دراسات عده لها قيمتها العلمية[24] .

ان التأصيل والتحليل المنهجيين امران مهمان ظهرا لضرورات فرضها واقع الادب والفن ، وهما (الفن والادب) يفرضان على الناقد ان يتحلى بشمولية (الرؤية والمنهج) بفعل تداخل اجناسهما ، وعليه ، والحال هذه ، لابد من الاستجابة لحتمية مطلبها الابداعي ، والا اصبح النص (الثقافي) الشامل بعيداً بمسافة عن الدرس النقدي الذي يتقصى بنيته المتداخلة وخطابه العميق وتداخلاتهما . وعلى اساس هذا الفهم الذي لا ادعي له الصواب في الرؤية ، تتحرك هذه الدراسة النصية لتتفحص القصيدة الحديثة عبر انموذج منتخب بعناية هو قصيدة (جفاف)لمحمود درويش[25] .

2– الشعري والسردي

شغلت قضية صراع الاجناس مساحة زمنية ليست قصيرة من عمر الادب والفن . ونستطيع بكثير من الاحتراز عد الادب مجتمعاً انسانياً على وفق هذا المنظور[26] فكما هي الامم والشعوب في صراعها الدائم من اجل السيطرة والبقاء ، فقد شهدت الساحة الادبية على مر تاريخها القديم صراعاً مماثلاً بين اجناسها المختلفة ، لاسيما عندما تتحقق المجاورة في الزمان والمكان[27] وكانت الغلبة للاجناس (الاكثر قوة)[28] او التي تلبي حاجة الانسان اكثر من نظيراتها على ان ذلك الصراع شهد شراسة بين الاجناس المتقاربة او المتشابهة من حيث تكوينها الفني واشكالها المتشابهة[29] .

استمر الاحتراب الواعي واستمرت القطيعة المبتغاة بين الاجناس حتى العصر الحديث الذي اظهر حاجة ملحة الى التطور مجاراة للمنجز العلمي والمطلب الحياتي . فتحول الصراع من شكل المجابهة الى لون اخر هو الاستحواذ على ما لدى الاخر من ميزات وامكانات وادوات

والانتفاع بها في تطوير بنيته الاساسية ،على ان يتم تطويعها لتلائم الجنس المستقبل ، و توافق هذا الميل مع ما انشغلت به الاجناس الادبية كافة من بحث عن الجديد بعد مرحلة ترسيخ القواعد والاصول بسبب الاحساس بمحدودية المديات المتاحة للجديد ، والتكرار الذي احس به المبدع في زمن قريب من مرحلة الولادة ، إذ لم يغادر الشعراء ارضاً بوراً من وجهة نظر (عنترة)[30] وان جل ما فعله (زهير) هو تكرار لاقوال واساليب سبقته الى الشعر من وجهة نظر زهير نفسه[31] وهذا ما يفسر خطى التطور المستمر على مستوى الابداع الفني او البنائي . و بقي البحث عن الجديد همّاً داخلياً لا يتعدى حدود الجنس نفسه ، مما جعل عملية الابتكار تبدو وئيدة الخطى ، لا يمكن تلمسها الا عبر الحقب والاجيال . فحين نتتبع التطور (التغيير) الذي لحق بالقصيدة العربية عبر مسيرتها منذ الولادة حتى عتبات العصر الحديث ، سنجده لا يتناسب و سعة المساحة الزمنية التي قطعتها ، وهو امر لا يدعو للاستغراب ؛ اذا ما اخذنا بعين الاعتبار ان الادب جزء من حركة ، ينمو بنموها ويتطور بتطورها ... وما ان جاء العصر الحديث بانجازاته الشاملة والمتلاحقة حتى بدأ الادب يساوق هذا التطور ويجاريه فلم يكتف بالبحث عن الجديد من داخله ، بل راح يرتاد مسالك جديدة ومبتكرة، وكانت التفاتته هذه المرة الى الاجناس الادبية المتاخمة له في طريقة التعبير ثم تحول في مراحل لاحقة الى الافادة من الفنون الاخرى[32] و حفز هذا الواقع الباحثين والنقاد فدعوا الى الغاء فكرة الاجناس ، وظهرت هذه الدعوة صريحة على لسان (شليجل) عندما صرح بأن (تقسيم الادب الى اجناس نوع من التحكم)[33] القسري الذي يحد من طاقة الادب وفاعليته ولا يتلائم و معطيات العصر الحديث . وهي الفكرة التي ستصل عند الغذامي الى (النص الثقافي)[34] . وقد وسم بعض الكتاب كتبهم بـ (نص) بدلاً من رواية او ديوان شعر .

لقد فتحت هذه الدعوات الباب على مصراعية كي ينهل الذاتي من الموضوعي ، والشعري من النثري وبالعكس ، على وفق ما يتوافق و الاسس الراسخة للجنس المستقبل ، من دون ان يُحدث التزاوج والتلاقح خلخة تفضي الى هدم معماره الفني . ومع تواتر الطفرات الحضارية وتسارع خطاها، امتزج الشعري بالنثري على غير هدى في بعض الاحيان ، مما افضى في نهاية الامر الى ولادات مشوهة او الى موت المولود الجديد . ولهذا يحلل (شيفير) موت الجنس المولد بسبب (ادخال تحديدات جنسية مستحدثة ، متعارضة غالباً بصورة مفتوحة مع تحديدات النص الاصلي)[35] . على ان هذا الوصف ليس السمة الغالبة ، فقد حدث التلاقح بين الاجناس في احيان اخر على اسس واضحة المعالم فأنتج انواعاً ادبية ما زالت تحيا مع مثيلاتها . و ظهرت تسميات ومصطلحات عدّة تشير الى هذا التداخل الجنسي مثل القصة ، الشعرية والسيرواية – والشعر والقصصي ، وقصيدة السرد ، وقصيدة النثر ... الخ من المسميات والتصنيفات الاصطلاحية . كتب للبعض منها البقاء والتطور، واستمرت عملية التأصيل ، واندثر الاخر منها بسبب عدم توافق المصاهرة .

ولعل التلاقح الاكثر انسجاماً والفة هو ما تحقق بين القصيدة الشعرية وابنية السرد وعناصره لاسباب تعود في طبيعتها الى مكونات هذين الجنسين وموقعهما من القاريء . فكلاهما اصيلٌ يمتلك العراقة التي تؤهله لان يدخل الجديد في منظومته الثابتة من دون ان تختل اسسه

فضلاً عن شعبيتهما – بالمعنى السياسي – عند جمهور القراء . فالقصة كما يقول (ناديه) : (توجد في كل الاجناس الادبية كما توجد في كل اشكال التعبير)[36] اما الشعر فهو مفتاح الضمير الانساني ، ولسانه المعبر عن وجدان الامم والشعوب ، وهو لغة الوجدان الاولى التي لا يمكن الاستغناء عنها وهو ما عبر عنه الدكتور عبد العزيز المقالح بـ (جوهر الفنون فهو الصوت ... واللون ... وهو المعنى ... هو لحظة الانفعال والتوتر ... الشعر ... ذروة الابداع الفني او الاحساس بالذروة)[37] .

فضلاً عن ان هذين الجنسين قادران على استيعاب البنى والانساق الوافدة وتطويعها . فعناصر السرد الوافدة الى القصيدة العربية مثلاً لا تقتل لغة البوح البكر التي فطرت عليها القصيدة العربية عند ولادتها ، ذلك لان الشعر العربي في المقام الاول بنية بث وجداني يستبطن الذات او الذات الجمعية ، ليسجلها تجربة تنبض بالحياة قوامها الاحساس وركائزها وعي الشاعر، وهي على وفق هذا ، كلمات منطوقة (والكلمات المنطوقة لها قوة سحرية ... هي الاصل وهي اقرب الى الفهم)[38] والشاعر قبل كل شيء (مهندس اصوات)[39] .

وقد ألحت بعض النظريات في دعوتها الى المثاقفة الاجناسية من اجل الوصول الى (عملية الاغناء والمتبادلة بين الانواع ، من دون طمس السمات الخاصة للنوع)[40] .

وتتجلى واقعية هذه الدعوة في الشعر العربي من خلال نماذجه التي سبقت الدعوة ، فقد ظهرت قصائد شعرية تنحو منحاً قصصياً غلبت عليها البنية الشعرية مثل قصيدة الحطيئة ، واستمرت غلبتها اذ لم يتزحزح الامر ، فقد ظلت القصيدة العربية معماراً شعرياً في المقام الاول[41] اذ (تغلب الرؤية الشعرية على بنائه القصصي)[42] بسبب محدودية التراث القصصي وغنى التجربة الشعرية التي انتجتها البيئة وشكلتها على هذا الوصف .

وقد استطاعت لغة الشعر بعد ان تغلغلت في البنى السردية من الارتقاء بها من الواقعية الصرفة ، ثابتة الدلالة الى عوالم فسيحة اكثر ادبية بعد ان زودها بما هو غير محدود من الدلالات وحولها من لغة عقلية جافة الى لغة فيها من العاطفة والخيال المرنين ما يتيح لها ان تشير ولا تحدد في بعض الحالات التي تستدعي المخاتلة ، سواء مع القارئ او مع العرف والسلطة ، ويفرق النقد الحديث بفعل هذا التمازج الجنسي بين نوعين سرديين – سردية طبيعية واخرى مصطنعة – الاولى تسجيلية صرفة هي ما جبل عليه السرد منذ ولادته ، والاخرى سردية تسجيلية انفعالية لاتلزم المؤلف (قول الحقيقة ولا البرهنة على مزاعمه)[43] . فخطبة الحجاج قصيدة وان لم يمسك بها الوزن او القافية .

ان التزحزح من صفات التسجيلية الصارمة التي قادت الى احتواء الانفعال الذي حقق لهذا الجنس ديمومة النص واخذ بيد القارئ الى البحث الدائم عن المعاني المخادعة التي لاتتكشف الابعد قراءات عدة ، لان الحبكة الشعرية التي اندست في طيات النثر والتي تعد "اكثر تجريداً من حبكة النثر"[44] .

القت بظلالها على العالم الموضوعي وحولت بعض جوانبة الى عالم تخيلي ... وهي التي حققت للبينة السردية مشروعية الحياة المتواصلة مع القارئ الذي اعتاد ان يركن القصة القديمة حال الانتهاء من قراءتها ، والى الابد .

حين وفدت السردية الى مملكة الشعر جاءت تحمل معها خدمات جليلة قدمتها على وفق رؤية موضوعية اذ نأت به عن الانفلات والتشتت واقتربت به من الانضباط والتحكم المنطقيين في مسار البث ، وهي المسؤولة عن تخليص الشعر من "هيمنة الشعر الخالص بتجريديته وفضائيته"[45] . التي لا يحكمها مسار ، مما حقق للشعر فضاءات مبصرة يحكمها المنطق لا البوح الحر غير المؤطر ، واستطاعت البيئة الشعرية بأفقها الرحب وسياقها الشامل ان تستوعب العناصر السردية وتتعامل معها (وتشغيلها في مجموع نصي ولاغراض شعرية بحتة)[46] .

وعلى وفق هذا الوصف الواعي في الاستضافة الاجناسية اذ تبقي (مساحة السرد في القصائد ... مساحات اضافية ... خاضعة لما في الشعر من اشتراطات ، وليست سردية خالصة ، لأن ذلك ينفي عنها صفة الشعر ابتداءً)[47] . ارتقى النص الشعري واغتنى وارشاد مسالك جديدة لم يألفها من قبل .

ومن اجل القضاء على هذه التداخلات الاجناسية في التسمية ، والمصطلح ، عمد بعض النقاد الى مسميات جديدة ومصطلحات تهضم هذا التداخل وتلغي الثنائية التجنيسية فظهر مصطلح (النص) بديلاً عن القصة او القصيدة وعدوه (جنساً ادبياً يتماهى في ظلاله كثيرٌ من الاجناس الادبية المتعارف عليها)[48] ، ولكن هذا المقترح على ما فيه من صواب اضر في بعض اسسه لانه سيفتح الباب واسعاً لبنى غير متجانسة ، وربما غير ادبية تلج الى النص فتهدم بنية الادب وتحيله الى تراكمات كتابية ، فضلاً عما تحدثه هذه الدعوة من اختلاطات غير فنية . وربما الى ولوج مواهب ضعيفة لتتطفل على الادب الذي فيه من القوانين والانظمة ما يحميه من بروز المواهب الضامرة . الا ان الدعوة الاكثر وعياً وموضوعية تلك التي اطلقها (شولز) حين رأى انه (ينبغي ان يكون داخل كل قاريء شعر قاريء نثر)[49] فهي بكل المقاييس تبقي الحدود واضحة المعالم وتفتح في الوقت نفسه الطريق للتعاضد على نحو يسمح (للاندفاع وراء المعنى النثري لتوليد معان جديدة)[50] من خلال المضايفة المتبادلة بين الشعري والنثري .

لقد اثبت المنجز الادبي باجناسه كافة حالة من التنازع البنائي والتعبيري ، بسبب حداثة المضايفة والاستقبال اشرتها العديد من الطروحات النقدية[51] ، فهل استطاعت السردية في انموذجنا المنتخب ان تحل ضيفاً غير ثقيل الظل وهي تدخل عالم الشعر ، فتغني عوالمه الرحبة ؟ ، او انها اثقلت كاهل المضيف باسسها العقلية وتفاعلاتها المنطقية ، فاحدثت شرخاً في الرؤية والاسلوب ؟ ام ان الشاعر استطاع ببراعته الفنية وثقافته الموسوعية القضاء على الجانب التنازعي بين الشعري والسردي فانتج نصاً ادبياً يتعايش تحت خيمته الشعري والسردي بروح من الود والانسجام ؟ اسئلة تجيب عنها الصفحات الاتية من البحث .

3- شعرية السرد في القصيدة الحديثة

تنفتح قصيدة (جفاف) على لوحة سردية مؤثثة لمسرح الحدث تختزن سماتها الدرامية منذ الولادة ، فاللوحة الاولى ترسم زمنية النص الذي يحتضن الصراع (هذه سنة صعبة ...لم يعدنا الخريف بشي) اذ يمتزج الشعري بالسردي من دون ان يحدث ذلك التنازع بين وصفية الشعر التجريدية ووضعية السرد المجسدة للمكان على نحو محدد الملامح ، وبلا اغراق في التفصيلات الجزئية ، اذ غالباً ما يحدث هذا التضايف انفصاماً في القصيدة السردية لان (الشعر

يؤثث وصفياً ما تريد الشخصية ان تثبته سردياً)[52]. فتتحول القصيدة بفعل هذا النتازع الى مقاطع يغلب على بعضها الحس الشعري فيما تنشغل الاخرى بالهم السردي .

ينتقل الشاعر بعد ذلك للكشف عن تفاعلات البنية المكانية وانعكاساتها على إنسانها الذي (لم ينتظر رسلاً) بعد ان استقرت اللوحة المكانية بتقريرية سردية مصطنعة[53] (الجفاف كما هو ، ارض معذبة وسماء مهذبة) هذا التقابل البيئي بين الارض والسماء - وهما طرفا المعادلة الحياتية – تحول من تضاد على مستوى اللوحة الوصفية للمكان الى دافع لصراع محتوم بين الشاعر ممثل (الانسانية المعذبة) ، والجفاف ممثل (القوة العدوانية الضاغطة) ينتقل بعد ذلك (درويش) ليرسم لوحة مكانية اخرى مؤثثة هذه المرة انسانياً ومتطورة عن اللوحة الاولى حيث (يتطلع الجفاف نحو النهر ورؤوس الشجر) لكنه في الان نفسه يخطيء "الاعماق" وهو خزين الشاعر وارثه ، وهي لوحة مكانية مشهدية تسجل حركة الأشياء على نحو فوتوغرافي من دون ان يتداخل الشاعر او يعلق ، وهي غاية في التعبير ، تتجلى فيها المفارقة مكتنزة الدلالة بموآزرة التضاد الساخر الذي يحاول (درويش) تحميلها دلالات ثرة ، يفضيان الى (توتر درامي يبرع درويش في اقتناص عناصره)[54] على وفق رؤية كونية شاملة لا تسرق محدودية اللوحة وإطارها الواضح الشمولية . لقد سجلت هذه المشهدية الساكنة رؤيا التضاد والسخرية بين التطلع للاجهاز على دلالات الخصب والديمومة - ممثلة برؤوس الشجر - والنهر ، يقابلها تفجر في الاعماق (البئر) دلالة اخرى من دلالات الديمومة ، وعلى هذه الكيفية تتوسع حركة الصراع لتردد جوقة المنشدين التي تعد (معادلاً موضوعياً) لإرادة الضمور والاستلاب ، تردد من دون خوف او تقاعس (وما حاجتي لكتابك...) لنصل في نهاية القصيدة الى منعطف حاد يتفجر فيه الموقف ، لا من خلال الحدث المشخص ، بل من خلال حركة عنصر الصراع الاول (الجفاف) حين يتراجع عن فعله وينسحب بتوديعه (سبع السنين العجاف) ليعلن هدنة مهزومة متراجعة من جانبه ، حال يأسه من فرض منطقه على الارض والانسان .

على ان بناء المكان في القصيدة يختزن تشكيلاً تعبيرياً ثراً ، بما تقصاه الشاعر من هندسة مهارية دالة حيث السعة واللامحدودية التي يستهدفها الجفاف وهي (الحقل .. الفضاء ... النهر) وكلها اطر مكانية موغلة في التشعب والامتداد . وهي امتدادات قابلها الشاعر بمحدودية (البئر) الذي ينفجر بوجة الجفاف ، فكيف بتلك الفضاءات باذخة السعة وهي تقابل بئراً .؟ إن الهزيمة في معركة محدودة (مع البئر) تحيل بداهة الى الفشل والهزيمة على المستوى الاشمل (النهر – الفضاء) . إن هذه الرموز الحية التي تقصدها الجفاف استمدت دلالاتها من صفاتها المكانية فكانت تتحدث دلالياً عبر السرد ، الذي رسمها ورسخها على نحو محدد ، اذ لم تنل تأطيراته من غياب الشاعر ، لان بنيته بالاساس بنية شعرية حاكمة ، ولابد للسرد اذا اراد ان يتعايش في القصيدة على نحو فاعل من الخضوع للرؤيا الشعرية ، (لان مساحة السرد في القصائد مساحة اضافية مجتلبة فهي خاضعة لما في الشعر من اشتراطات)[55] وعلى وفق هذا الفهم تحررت القصيدة من سطوة السردية الصارمة التي تقترب في عالمها الادبي من الواقع الحياتي الحقيقي ، من اجل التأسيس لـ (وهم الواقع)[56] الذي يفترضه الادب الروائي الواقعي . وعلى هذا الوصف حافظت السردية على حضورها بألفة وثراء ، ويبقى النص الشعري حافظاً

(للسمة والسمات التي تدل عليه)[57] . ومما دعم هذا الوصف ان الشاعر قدم هذا (التآزر الاجناسي) بطريقة فنية اذ استعان براوٍ غير مرئي اطلقت علية الدراسات الحديثة مصطلح (المؤلف الضمني) (بوصفة كاشفاً عن المواقف الايدلوجية والاخلاقية التي يمكن استخلاصها من النص)[58].

واذ يرسم درويش خارطة المكان على وفق رؤية شمولية يتلا قح في بنيتها الشعري بالسردي ، فإنّه لا ينكر فاعلية الزمن ، لكنه يبقيه في إطاره الشعري او الحكائي[59] ، من دون ان يحمّله سمات سردية قصصية اذ نأى به عن التأطير لتعميم شمولية الرؤية زمنياً ، وانفتاحها على صيغه الثلاث (ماض – حاضر – مستقبل) فضلاً عما يحققة من شمولية افقية ترتاد اتجاهات المكان الكوني ، ذلك لان حركة الصراع في القصيدة تتمثل من خلال هيكل ذهني (يقوّم الحركة على اساس فكري ...لا يقترن بزمن)[60] محدد.

اما المفارقة[61] فقد تجلت شعريتها في أبهى صورها من خلال اطلالات شعرية ساخرة تتآزر فيها البنى الشعرية بالحركة السردية في اقتران كيدي يرسمة الشاعر (للاخر) ، فلحظة التطلع (بفعليتها الدالة) وما توحي به من سمو وارتقاء وانفتاح نحو الافاق تختزن مضمراً (عدائياً) – هو الجفاف ، يقابلها الشاعر بأنهيار على مستوى الهدف ، اذ يخطئ الجفاف السيطرة على ما تحت القدم (البئر العميقة) ، واذا كان الموت هدفاً (مرتجى) من قبل الجفاف (معادل الموت) اذ يتحينه فعل الجفاف ، فإنّ التدفق (متحقق) في الجانب الاخر ، وهي مقابلة بين السلبي والايجابي ثرة الدلالة حمّلها الشاعر معاني عقلية وايجابية بعيدة الغور ، فما يرى على السطح مخالف لما يمور تحت الارض ، أي إنّ حالة الاستكانة والضياع التي يبصرها الجفاف هي حالة خادعة ، فما يتفاعل في الاعماق يخالف المرئي ، وكأني بالشاعر وهو يضع كفه على رأس الجفاف المتطلع للاعالي ، ليحنيها عنوة ، لتحدق تحت الاقدام فتكشف المفاجأة المذهلة ، وعلى هذا النحو يشتغل النص في اكثر من موضع ، فعجز الشاعر واداته عن تحقيق مبتغاه في ارض الواقع لاتثنيه عن مواصلة المواجهة بعد ان يستعين بالحلم المصطنع الذي يمده بطاقة المقاومة والمطاولة ، بوساطة مضغة سحرية مؤقته تبعد عنه حالة الاستسلام والعجز (اوسع هذا القضاء يترغلة) ليواصل تحديه ادوات التكبيل والقسر والتيئيس .

اما مفارقاته المعبئة بسخرية الموقف ، التي يتمنى درويش ان يتصدى لها دارس ما[62] فهي احدى ميزات تفرده الاسلوبي ، الذي يبتعد عن المألوف برؤية عميقة تمتلك لغتها الهجائية الحادة اذ (كلما جفت الفكرة ... ازدهرت جوقة المنشدين ماء ماء) فالموقف البطولي المفترض يحتم فعلاً مضاداً فاعلاً ، الا ان الشاعر اغترف من اليومي الواقعي المتحقق ليسهم هذا الجمع بالكسل والاتكال حيث ألحق صفة الجفاف بالرؤوس .

على هذا النحو من التواصل والتفاعل تحرك السردي في الشعري فأثمر (حركية الموقف) والصور مبتعداً عن لغة الشعر القديمة المنفردة والتي اغتالت ما لحق بها من قصص[63] اذ وجدت في اطارها الشكلي فقط ، ليصبح السرد في تلك النماذج خارجياً . اما هنا فقد تحاورت البنى والانساق السردية بمثيلاتها الشعرية ذات النزعة الغنائية التي وسم بها شعر (درويش منذ بداياته)[64] .

واذا كانت غنائية درويش المنفتحة على ما هو سردي في عناصره وبناه متساوقة مع معظم انتاجات جيله ، فانه ينفرد عن ذلك الجيل بقدرته على ان (يستبطن صوت الاخر)[65] من خلال استحضاره لتقنيات عدة كالحوار والتعليقات .. والصور الساخرة وقد اضاف في هذه القصيدة تقنيات سيميائية تعتمد الكتابة اساساً لها ، اذ عمد الى التضاد الاسلوبي الاشاري (قول / فعل) ، فبينما يتحرك صوت الشاعر بملفوظه المرئي يتحرك (الجفاف) بفعله الحركي ، اذ لم يتجسد الاخر (الجفاف) الا من خلال (العمل – الفعل) الذي نقله السارد على نحو مشهدي رائع الاداء (والجفاف يحدق في النهر – او يتطلع نحو النخيل) .

ربما اراد درويش ان يترجم من خلالها واقعية الحال بين (العرب والصهاينة) اذ يعلو الحديث من جانب العرب ، بينما يستمر الفعل المؤثر عند الصهاينة ، فتكون الصورة عبارة عن تفعيل مشهدي يحقق للنص تواصله التعبيري بين (الكينونة التي هي قوام الشعر ، والصورة التي هي قوام القص)[66] وهكذا تتجسد الرسالة الايديولوجية في النص على نحو مرئي مشفر على الورق واذ يحتل الراوي موقعه في بنية السرد القصصي ، فانه يتخلى هنا عن معظم صفاته السردية مكتفياً منها بما يمكنه من اداء وظيفته على وفق رؤية شعرية تجمل ولا تفصّل ، اذ يفتتح سرده بلغة اخبارية تؤسس منظومة معلوماتية على عدة مستويات (المكان ونوع الصراع ، وحركة الفعل ، فضلاً عن وجهة النظر التي يتحلى بها) ، فقد بدأ سرده على نحو تقريري ، غالباً ما ينهض الراوي العليم به (هذه سنة صعبة) ليؤطر بعدها المكان (ارض معذبة وسماء مهذبة)) فيقرر بعدها (والجفاف على حاله) وهو عنصر الصراع الاول المتحكم في الحياة . ثم يقابله بعنصر الصراع الثاني متخذاً من صوته داله عليه (فليكن جسدي معبدي) صوت الشاعر والمجموع . والراوي في كل هذه الصور عليم متماهٍ في ذات (الشاعر) . وهذا ما سوغ له تقديم رؤية بصرية ذهنية في آن واحد[67] وهو في كل ذلك لم يكن راوياً محايداً ، فقد تلبس ذات الشاعر ورؤاه ليحاور من خلالها طرف الصراع الاول (الجفاف) ، فهو على هذا الوصف منحاز ، ولهذا اضفى على العنصر الشعري رؤية مفتوحة على الامل في معظم مقاطع القصيدة وتحولاتها ، اذ انه لم يتح للاخر فرصة الكشف عن رؤيته من خلال الحوار فاقتصرت على الفعل المجسد الذي يسجله الراوي مستعملاً لتقديمها (عين الكامرة)[68] ذات الفاعلية المحدودة في تسجيل دواخل الاشياء ، وهكذا افرغ صوت (الجفاف) المضمر من طاقته التعبيرية ليبقي رؤية الشاعر مهيمنة على مساحة السرد والبوح ، مما اتاح لها حرية اكبر من خلال طرح الاسئلة ذات الاجابات المحدودة التي لا تحتمل التعدد ، وهي على العموم اجابات سلبية (تخيل ولو مرة .. انك أمرأة ..) و (ما حاجتي لكتابك) وفي المقطع الاخير يتحول حوار الشاعر مع الجفاف الذي اجتث صوته الى الاسلوب الامري لفرض رؤيته ، مستعيناً بأسلوب التكرار الشعري وسيلة لتعميد الفكرة وتثبيتها حسياً ، وهكذا تعامل الراوي مع الوصف الذي بقي في اطاره الشعري حيث لا يتعمق الصورة على نحو تفصيلي ، لان رؤية الراوي بالاساس رؤية شعرية مفعّلة بالسرد الذي تنفتح عليه القصيدة على نحوٍ عمومي لا تفصيلي .

هذه التداخلات والاستضافات السردية ابقت الصراع[69] وهو عنصر درامي بالاساس تملكته السردية الحديثة في واحدة من استعاراتها الاسلوبية (الاشارية) – متوثباً منذ بدء القصيدة حتى

نهايتها ، والتي لم تكشف صراحة عن حسمه النهائي ، فقد بقي منفتحاً على كافة الاحتمالات ، لان المواجهة لم تنته بعد ، وهي صورة واقعية لحال الصراع العربي الصهيوني ، وقد غلبت على طبيعة هذا الصراع الحركة الذهنية ، التي تعد اكثر ملائمة للشعر [70] من الصراع المجسد الذي يصلح للمسرح والذي لا يرتوي الا بالوقائع المنظورة . على ان نموه سار على وتيرة تصاعدية تكشف في كل مرحلة عن ديمومته واتساعه من دون ان ينشغل الشاعر او الراوي باسبابه ودوافعه ، لانه صراع رمزي بين فكرتين متضادتين تحمل كل منهما دوافعها في كينونتها ، وقد اضفى هذا اللون من الصراع على القصيدة رؤية دراميةً شاملة نقلت اجواء القصيدة من البوح الحر وتداعياته الى عالم موضوعي متنامٍ ، فحقق لها وحدة موضوعية ، ربما تفتقدها بعض القصائد الغنائية الخالصة .

هذه الوحدات السردية التي استضافتها عوالم القصيدة وتحولاتها قد حققت لها جملة من الخصائص التي اكتسبتها ، فنأت بها عن التفكك والانفلات ، فبان التماسك واضحاً في هيكلها العام بعد ان جعلت من اجزائها حلقات مترابطة (تتفاعل بطريقة عفوية ... لتتشكل القصيدة)[71] على نحو متماسك يبعدها عن الحشو والصور المجانية التي قد تؤدي الى اشغال القاريء من دون جدوى ، فضلاً عن انتزاع القصيدة من دائرة البوح الحر والانثيالات اللغوية المتضامنة النغم ، الذي غالباً ما يجرّ الشاعر الى ان يعزف خارج سرب الفكرة فيصبح اختياره (اعتباطياً للكلمات التي تتداعى على ذهنه اثناء الكتابة)[72] مع ما اكتسبته القصيدة من ادوات تعبيرية مضافة ، اذ ظهر الراوي مهندساً للمكان على نحوٍ غير مباشر – اذ كانت مهمته موكلة على عاتق الشاعر بابيات مضافة – حقق للنص اختزالاً كتابياً ووضع امام القاريء بوضوح (جدلية عملية القراءة)[73] وفاعليتها التي اظهرها الصراع جلية امام عينيه ، بما وفره من تقابلات درامية تحولت بفعل الراوي الى (فعل شعري)[74] . وعلى هذا الوصف تكون البنى والانساق السردية بتحولاتها الشعرية نقاط ارتكاز وتعاضد للبنى الشعرية ، وهي في الوقت نفسه بؤرٌ مثرية وليست بؤراً ضاغطة باتجاه خلخلة مملكة الشعر وتقويض اسسها ، او تحويله من الجنس الشعري ، اذ بقيت القصيدة تحتفظ بهويتها الشعرية برغم تواصلها[75] مع الاسس السردية .

4– شعرية العنوان

يختزن العنوان في القصيدة الحديثة مضمر الخطاب الشعري – في الغالب – فهو بنية معنوية اعتلت النص بعد ان (ثاب عقل الشاعر الى رأسه ، وبعد أنْ أفرغ انفعالاته وحولها الى نص حي)[76] فصار دليل القاريء الى ما استغلق من النص بسبب طبيعة الشعر التي تترجرج بين الفهم واللافهم[77] وما يحمله من ذاتي وموضوعي في مزيج غير متجانس البنى في اغلب الاحيان ، وعليه يصبح العنوان دليلاً وهادياً لما تشعب من احاسيس ومعان فهو بمثابة (ضوء يمد القاريء بموجه دلالي قوي ، لفهم النص)[78] .

واذ كانت القصيدة الحديثة قد تلاقحت وبعض الاجناس النثرية ، فهو تلاقح من اخصب العلامات النثرية التي يتحلى بها قاريء النثر في العمل الشعري اذا ما تضامنا مع تاكيد (شولز) الذي يقول : (ينبغي ان يكون في داخل كل قاريء شعر قاريء نثر)[79] لا سيما ان البنية الشعرية

فقدت كثيراً من خصائصها الصوتية بعد ان تحولت من الانشاد الى الكتابة[80] . ان هذا التحول افرغ القصيدة من بعض خصائصها الصوتية ، لكنه في الوقت نفسه اضفى عليها خصائص نثرية تجلت في نظام العلامات الذي يعد العنوان واحداً منها[81] فضلاً عن التنظيم الذي خلقته السردية والدرامية اللتان استضافهما الشعر .

مرت قضية العنوان في القصيدة العربية بمراحل فنية عدة اثبتها الدكتور علي حداد في كتابه (عشبة ازل) وهي الايقاعية الصوتية ، وتفردية القيم ، وموضوعية ، وحسية رومانسية . ورفض المماثلة[82] بين النص وعنوانه وهي اخر محطات التدرج في العنونة التي تتدرج في مسارات التوجه نحو القاريء لاثارة انتباهه او تحفيزه او استفزازه .

وشغلت قضية العنوان اهتمام عدد من الباحثين فذهبوا يفتشون عن اسراره في النص الادبي - الشعري منه على وجه الخصوص – فوجده كوهين ، قرين النثر ، ولا حاجة للشعر به لان النثر (قائم على الوصل والقواعد المنطقية ، بينما يمكن للشعر ان يستغني عن العنوان ما دام يستند الى اللاانسجام)[83] لكن نفي العنوان عن الشعر من وجهة نظر كوهين ، لم تلغ تحققها ، اذ راح الشاعر يصدر قصائده بعناوين بعد ان ادرك اقترابها من النثر ، وراح فريق اخر من الباحثين يتقصى سماته وفاعليته[84] في القصيدة ، كل على وفق ما يثيره العنوان فيه من وظيفة فقد اكدته الباحثة كرستيفا ثريا النص[85] .

ووجده الدكتور جميل حمداوي (ابنية رحمية تولّد معظم دلالات النص)[86] وهو وصف لا يمكن ان يوافقه عليه أي ناقد ، لسبب بسيط لم ينتبه اليه حمداوي هو : مَن يسبق مَن في الولادة : القصيدة او العنوان ؟ فتقريره بانه بنية رحمية يعني ان العنوان هو منطلق النص ومفجره ، وهو ما يخالف واقع الحال ؛ لان القصيدة هي رحم العنوان وليس العكس ، وهذا ما اشار اليه الغذامي .

اما الدكتور علي حداد فقد انشغل بقيمته وموقعه من القصيدة ، متخذاً من التلاقح بينه وبين النص منطلقاً له ، اذ عده احد المفاتيح للوصول الى (المهيمنة) وهي رؤية صائبة تبدو احد اسباب وجود العنوان في النص الشعري . وعدّه (ترسيخاً للهوية في كينونة زمانية ومكانية)[87] وهو لديه (افق من التعبير واكتناه الدلالة وتساوق تكويني مع النص ومنجزه القيمي والجمالي)[88] لكنه اضاف أنّ اهتمام الناقد بالعنوان لم يكن (بوصفه جزءاً تابعاً للنص ، بل نص موازٍ)[89] وهذا الوصف يفصل العنوان عن نصه ، وهو امر لا يتوافق وواقع القصيدة وعنوانها ، فضلاً عن التلاحم الذي رصدته معظم الدراسات التي تعرضنا لها ، وما يؤيد ما نذهب اليه ما يصرح به الناقد نفسه في موضع اخر اذ يقول (يقع العنوان عندنا – اذن – في مساحة فاعلية (المهيمنة) التي سبقه النص الى محاورتها وتلبسها)[90] وقوله (ليس العنوان حلية ... بل هو افق من التعبير ... وتساوق تكويني مع النص)[91] .

والعنوان بنية نثرية – وان بقيت احتمالية شعريتها قائمة – استضافها الشعر من النثر في جملة ما استضافه ، يفضي الى تحديد القصيد وتمييزها وتأثيرها ، وربما تسميتها ، من بين تراكم كمي هائل من النصوص الشعرية التي حافظت على وجودها التاريخي منجزات الطباعة والنشر ، تتوجه بالاساس الى القاريء لتزوده بمفاتيح النص وتعينه على تلمس مفرداته الضبابية ، وقد

ابقاه الشاعر في اطاره النثري لانه اضاءة عقلية لمضمونية شعرية ، عملية التحسس فيها تبدو ضعيفة جداً . وتحويل الشعري المشتت بنائياً الى معنى يمكن الامساك به بعد ان ادرك الشاعر بان عالمه الشعري متشعب الروافد ، وهو بحاجة الى مفاتيح لفكّ ما استغلق منها ، والتي قد تدخل القاريء في متاهة لا يخرج منها ، فيضيع القاريء ويضيع النص معه .

ولعل ما يستوقف الباحث في قضية العنوان ، احاديته او تعدديته الملفوظية ، فالافراد من وجهة نظري يكشف عن احادية المهيمنة التي تتلبس النص ، بينما تؤكد التعددية الملفوظية في بنية العنوان ، تعدد المهيمنات التي توجه النص وتنهض به ، مع ما يختزنه الافراد من وضوح الدلالة ، وسيادة قوى العنوان تجاة القوى المضادة اللتان تشكلان حركية القصيدة ، لا من حيث ما تؤول اليه خاتمة القصيدة وصراعها بل من حيث المساحة النصية التي تشغلها . لان الضربات الشعرية التي يستعملها الشاعر قد تقصي وحدة العنوان او انشغالاته اللفظية ، ومساحته ، على حسب رؤية فنية او فكرية يرتأيها الشاعر .

وقد يشكل العنوان في تضامنه والنص نوعاً من التناص الداخلي عندما يستجمع ملفوظات النص او خطاباته الفكرية والتعبيرية فيعتصر ما فيها من دلالات ليشكلها على وفق رؤية غاية في التكثيف والتركيز ليحملها الى اعلى النص ، معلناً عنها ، وهو تناص داخلي – ان صحّ التعبير – لان مرجعياته تكمن داخل النص لا خارجه ، على ان هذا الوصف لا يقيد العنوان فيجعلة متضامناً ونصه على نحو مطرّد ، فقد يتخذ اشكالاً عدة ، اذ يساوق معناه او يضامنة ، وقد يعارضه ، او يشكل معه مفارقة تعبيرية او معنوية ، وقد يصبح خيمة تستتر تحتها مضامين وافكار لا يسمح لها بالتبرج في وسط النهار .

ينقلنا عنوان قصيدة محمود درويش (جفاف) الى عالم يشيع فيه الضمور والتيبس اذ يختزن شمولية المدلول هذا الانطباع ، لان المستوى الدلالي لهذه المفردة بصيغتها التنكيرية ذات المعنى التحريري تزيد الدلالة شمولاً[92] اذ توحي بالجدب الشامل للرموز كافة والبنى الذاتية والموضوعية ، الحسية والمعنوية . ولما كان العنوان في الشعر الحديث باباً نلج من خلاله الى عالم القصيدة الداخلي[93] فقد كشف باب القصيدة عن عالم مثخن بالجراح خلقه الجفاف فانطبع على رموزه المادية (الارض – السماء) وهي اول فكرة يستلمها القارئ من العنوان .

العنوان في قصيدة درويش هذه لا ينفصل عن البنية التعبيرية للقصيدة ، بل يتضامن وطروحاتها ، ويكشف عن مستوياتها التعبيرية ، فمدلوله فاعل في كل مقاطعها ومفاصلها ، من خلال الحركة المتشربة في جزئياتها ، فهو يمارس سلطة (الفعل) دائماً ، اذ (يحدق) في النهر (ويتطلع) نحو رؤوس الشجر ليفرض بنية الحركة لا بنية السكون ، وقد تناوب ظهوره باتجاه منظومتين الاولى : اسمية ، والاخرى فعلية . لتعميم الفاعلية والشمول ، اذ ظهر اول الامر في بداية القصيدة بأتجاه المنظومة الاسمية غير المعرفة (الجفاف ... ارض معذبة ... وسماء مذهبة) وهو بذلك يؤكد التعميم الكوني ليتحول بعد ذلك الى الفاعلية الحركية التي تنهض بها المنظومة الفعلية (الجفاف ... يحدق ... يتطلع) ولعل ما يؤكد هذا التحليل ذلك التحول البنائي في الجمل والمفردات مع التحول الذي طرأ على الموقف ، ففي مرحلة التقهقر والانحدار تأخذ المنظومة

الفعلية جانب التحديد من خلال التعريف الذي يحصرها في كينونة محددة فالجفاف (يودع سبع السنين) .

لقد اختزنت منظومة العنوان التنكيرية بطاقاتها الشمولية . طاقات تحفيزية باتجاه المتلقي الذي هو احد اهداف العنوان ، ومنحته قدرة على كشف المضمر والمختبئ خلف الكلمات ، لان قدرة التنكير في هذا الاتجاة تفوق قدرة التعريف ، فضلاً عما تحمله من ثراء ايجابي واحتمالي متعدد الوجوه[94] ذلك لان النكرة سر والمعرفة فضح للسر ، وقد عمد الشاعر في تحديه لقارئة الى الا بلغ منهما ، وهي النكرة ، فهي اداة جذب واستفزاز ، وقد تجلى التناص الداخلي واضح المعالم في اطره اللفظية اذ انشغل النص بإظهار مفردة الجفاف اربع مرات ، اما التناص المعنوي فظهر على الساحة العامة التي اشتغل عليها النص ، فضلاً عن جزئياتها ، وقد ادى وظائفه كلها تقريباً اذ حددها جينيت بأمور اربعة : اغرائية تتجه باتجاه القاريء ، وايحائية تشير الى المختبيء من النص ، ووصفية ، وتعينية حاكمة للنص[95] .

ولعل ما يمنح النص الحديث ثراءه واستقراريته ، هو ذلك الخزين الهائل من الدلالات ، مما جعلة نصاً منفتحاً على اكثر من رؤية ، فهو في تكوينة الشامل (كناية) تحمل وجهين احدهما ظاهر والاخر غائر في العمق ، لا تكشفه الا الذائقة الادبية الخصبة ، وهذه سمة من سمات قصيدة دوريش ، فهي اذ تشير الى الخاص ، تنفتح على العام ، وحين تتحدث عن الذات ، فإنما لتعميق الاحساس بالمعاناة الفردية ، لكنها تعمم الحالة الجماعية ، فهي تمسك بالانموذج لتحيل الى الظاهرة .

وقصيدة جفاف تسلك هذا المسلك المغني احياناً ، لكنه في الوقت نفسة يحمل نكهة الاشعاع الحر وهذا الوصف يوفر للقارئ قراءات جميعها صالحٌ للتأويل ...

5- هوية القصيدة :

تحمل القصيدة همين كبيرين احدهما فرديٌ ، والآخر جماعي ، ومن هنا يمكن قراءة القصيدة على مستويين الاول يتحدث عن الجسد وحاجاته وغرائزه ، والاخر يتحدث عن جسد امة وشعب وحاجاته ، فهي على وفق هذا الوصف كناية كبيرة تفصح عن معنيين الاول سطحي ، والاخر عميق الدلالة والذي يهمنا في هذا البحث المستوى العميق .

فقصيدة (جفاف) قصيدة مخاتلة ، تستوعب الفردي والجماعي ، وتتحدث عن الذات ، وتلمح الى المجموع ، فالراوي صوت نسوي يفتح سقر القصيدة ، لكنه لا يتقوقع في (ألأنا) الفردية ، بل يجتاز هذه ألأنا بجملة رشقية ، تحول هذه (ألأنا) الى (نحن) الشعب ، والارض ، والتاريخ ، والمعاناة ، وحالة الاستلاب الجماعي .

يتحدث الراوي (المرأة) عن تقاطعات الجسد والرغبة ، هذه الرغبة الانسانية الجامحة في احتياجاتها للحس الانساني المتقد في الأنا ، والظاهر لدى الاخر . ومن هو ذلك الاخر ؟ انه التوأم الروحي والجسدي ، لكن الاخر منشغل بهمّ اكبر من همّه الفردي انه الهمّ الجماعي المتصالب امام ضغوطات لا حدود لها ، وكأني بالراوي (الانثى) تقدم مبرراً للاخر لسبب هذا الانحسار ، فبعد ان يختم الراوي المقطع الاول بالتمري والانشغال بالجسد ، احتجاجاً على اهمال الاخر (فليكن جسدي معبدي) يتحول هذا التمري الى رؤية اكثر اتساعاً وعمقاً وفهماً للحالة الشمولية ،

اذ يتحول التمري في الجسد الفردي الى تمرٍ في الجسد الجماعي في نهاية المقطع الثاني ، وهذا التحول لم يكن له ان يتم لو لا الانسحاقات الفردية التي تعرض له جسد الراوي ، فيصبح الحديث عن الجسد الانساني ، حديثاً عن جسد حضاري ، جسد امة وشعب ، جسد جيل يقاوم من اجل وجوده ، ويتحول الخطاب من خطاب فردي الى خطاب جماعي ، موجّه نحو جماعة او قومية او مجموعة دينية

لا حد لي
ان اردتُ
أوسع حقلي بسنبلة
أوسع هذا الفضاء بترغلة

وهنا يأتي التحول الحاسم والذي يسيّر المقاطع اللاحقة من القصيدة (فليكن جسدي بلدي) بعد هذا التصريح في خاتمة المقطع الثاني ، تأتي اضافة المقطع الثالث لتؤكد هذا التحول ... اذ يتحول الجسد من حالة الحلول في المفهوم الجمعي الى حالة ادلجة فكرية راسخة اليقين ... (جسدي سيدي) ، وتتحول معه جميع الاشارات الفردية الى اشارات حاكمة للمنطق الشمولي . فها هو الراوي يصرح بأن الاستلاب جماعي (وما حاجتي لكتابك ما دام ما بك ... بي ؟) وعلى وفق هذا الفهم العميق لمستوى الاخر ، تأخذ صورة الجسد مدلولين : الاول فردي ، والاخر جماعي (الارض – الوطن) (جسدي يتفتح في جسدي) .

6– شعرية التقسيم

ان احد اهم المسالك الوعرة التي تقحمتها القصيدة ـ لاسيما ـ الحديثة ، او الاكثر حداثة ، هو ولوجها العالم الموضوعي الذي يرتب عليها اشتراطات بنائية معقدة ، كانت في غنى عنها عندما كانت غنائية حرة . وهي ليست دعوة للعودة الى الغنائية الحرة ؛ لأن وعورة المسلك ارتقت بها الى ذرىً من الادبية الثقافية ، فحولتها من قصيدة بث للانفعالات والاحاسيس ، بحسب تواردها الى ذهن الشاعر ، الى قصيدة ذات بناء متماسك متعدد الاتجاهات والوجوه ، فضلاً عما اكتسبته من كثافة ، ارتقت بمهمة الناقد الذي يحاول الوصول الى عمق النص لفكّ تداخلاته التكوينية ، وهي كثافة ادبية تخلق متعة الانتاج .

تتحرك القصيدة الغنائية القديمة على وفق اسس عامة تسير بهديها مع حرية واسعة في انتقالاتها مما حدى ببعض النقاد الى وصف الشعر الغنائي بـ (اللاانسجام ويفتقر الى الفكرة التركيبية التي توحد شتات القص المبعثر)[96] لكن القصيدة الحديثة اختطت لنفسها طريقاً اخر ابعدها عن هذا الوصف بمسافة ، فظهر البعد التنظيمي ذو الملامح الواضحة ، بعد ان ترسخ في عقل الشاعر الحديث جدوى الوحدة العضوية للنص ، وهي الدعوة التي ظهرت في النصف الاول من القرن المنصرم ، وتعد حركة القصيدة وهيكليتها اثراً من اثار الاستضافات الاجناسية التي دأبت عليها مختلف الاجناس الادبية والفنون ، وربما يعود انضباط حركة القصيدة الى ما تركته السردية على وجه التحدد من تأثير في بناء القصيدة ، بعد ان تحاورت والشعر اجناسياً[97] .

ان اول ملمح يستوقف الباحث في هذا المجال هو قصر القصيدة ، على الرغم من تعرضها لعالم موضوعي متخيل ، وهو ما يفرض عليها بعض الانسياح والتمدد ، كخلق بنية هيكلية تستوعب ترسيخ العالم الموضوعي في الانطلاق ، الا ان القصيدة خالفت هذه الفرضية لتنجز خطابها على وجه السرعة ، من دون ان تفقد شيئاً من اساسيات خطاباتها التعبيرية ، ويبدو ان الشاعر كان مشحوناً بالعواطف تجاه واقعه المرير ، فكان تدفقه ثرياً ومركزاً في آن معاً ، لان (سيطرة الشكل على المحتوى بدفقة فكرية واحدة واضحة البداية والنهاية تخلق القصيدة القصيرة)[98] ، كما يقول د. علي الشرع ، فهذه الدفقة تستطيع ان تقتلع مخزون الشاعر العاطفي ملتحماً برؤياه على نحوٍ شامل فيصب انفعاله على نحو لا يقبل التعديل او الاضافة .

تتشكل قصيدة (جفاف) من خمسة مقاطع متلاحمة البناء ، هي بعض اشكال القصيدة المقطعية الاكثر حداثة ، التي لا يتلاحم فيها الاقلاع من بحر الى اخر ، فمقطعيتها تحددها جوانب فنية تظهر فيها حركية الموقف بين مقطع واخر ، من دون الحاجة الى انتقالات زمنية تبرر هذا الاختلاف . مع تصاعد في نمو الحدث[99] وهو ما تحقق على مستوى تصاعد الحدث ونموه على نحو يتساوق وعدد المقاطع ، ولولا هذه المقطعية لظهرت القصيدة مفككة لا رابط يحكم حركتها الدرامية المتنامية . فهي لوحات خمس ، تقدم كل لوحة حالة مخالفة للاخرى لكنها ترتبط معها برباط قوي اساسه الحركية التي تشبه خيط المسبحة .

المقطع الاول اخباري تقريري يؤسس العالم الموضوعي ، الذي يشكل القاعدة الاساسية لانطلاق قوى الصراع ، وقد اثثه الشاعر بقاعدة معلوماتية تؤسس للحركة وانطلاقها ، اذ يقدم هذا العالم من خلال لوحتين : احداهما : الانسان ومستلزمات وجوده ، والاخرى : الجفاف ومظاهره ، التي طالت الارض والسماء . ينتهي هذا المقطع بانكفاء الانسان / الشاعر انكفاءً جزئياً اذ يعلن عودته الى الذات والتقوقع داخلها (فليكن جسدي معبدي) ، اذ الوحدانية والانسحاب القهري والانفصال عن الاخر (المتضامن معه) وهو مقطع تاسيسي في البناء الكلي للقصيدة يعد بمثابة استهلال او حاضنة للنص[100] .

في المقطع الثاني تظهر لوحة اخرى مغايرة للاولى في حركيتها ، لكنها ترتبط معها من خلال منظومة الصراع التي بانت بوادرها في المقطع الاول ، هذه المغايرة اساسها التبدل في موقف الانسان / الشاعر ، فبعد تراجعه وانكفائه الجزئيين ، نراه يعيش مرحلة التحفز معلناً عن مرحلة جديدة ، مرحلة انطلاق ومواجهة ، حيث يبدأ المقطع بحوار ساخن بين الانسان باتجاه الجفاف يحمل سمة الاصرار والتحدي من قبل الشاعر / الانسان / الراوي ، اذ يصر الانسان / الشاعر على المواجهة برغم ادواته الضامرة ، التي اجتث الجفاف قواها (اوسع حقلي بسنبلة) ثم يستعين بالحلم بوصفه اداة يوتوبية يتجاوز من خلالها الواقع (اوسع هذا الفضاء بترغلة) وقد ادخل في نفسة صراعين في ان واحد ، الاول : صراع ذاتي (بين الرغبة وبين الواقع)[101] .متمثلاً بالحلم ليتجاوز حالة الضمور ؛ والاخر : الصراع المركزي بينه وبين الجفاف الذي ما زال مستمراً . وهنا يحدث التحول المهم ، اذ الانتقال من التراجع الجزئي المقترن بالانكفاء على الذات الى الاحساس بالاخر المتضامن معه ، والتحول من الفردي الى

الجماعي فيعلن الشاعر / الانسان عن موقفة الجديد (فليكن جسدي بلدي) ، وهنا يؤسس قاعدة اسناد لم تكن فاعلة في المقطع الاول .

في المقطع الثالث تبدأ المواجهه الحقيقة بعد ان رصن الشاعر حالة التكافؤ بين القوتين المتصارعتين ، اذ يبدأ الجفاف متطلعاً الى النهر ، والى رؤوس الشجر ، وهما رمزان من رموز الحياة وديمومتها ، لكن الصراع الحقيقي لا يستمر طويلاً اذ توقفه المفارقة الدالة بعد ان يخطئ بئر الشاعر العميق ، فتتحول ذاتية الشاعر الى ذاتية فاعلية بعد ان امتلك الارادة (ليكن جسدي سيدي) .

مع المقطع الرابع تميل المواجهة لصالح الانسان / الشاعر ، اذ تصاب فاعلية الجفاف بالاستكانة والثبات ، ويتحول منظور السرد الى جوقة المنشدين ، فتعلن عن حاجتها الى الماء بعد ان كانت في المقاطع السابقة هامدة لا حسّ لها اسكتها الجفاف بفعله الطاغي ، لكن الثورة هنا تحرك هذا العجز فينطق . فيتحول جسد الشاعر هذه المرة الى ثورة تنفتح بداخله / الجسد .

وعلى هذا الوصف من التحول يأتي المقطع الخامس والاخير صورة ذهنية تسجل انتصار الانسان / الشاعر ؛ فينسحب الجفاف مودعاً اثاره المتمثلة بـ (سبع السنين العجاف) ، وهنا يعلو صوت الشاعر ساخراً كاشفاً عن عزيمة (واسكن معي جسدي) نبرة فيها عمق التحدي لان السكنى عند دويش ليست واقعية مالم تأخذ سمة الحلول او التلبس ، ومن ثم الغاء الاخر ، وبالتالي اذا كان بالامكان السيطرة على الجسد بتعدديته الفردية من خلال كل الوسائل ، فإنه يستحيل عليه السيطرة على الموقف والرؤيا والروح من دون ان يعلن نهاية المواجهة التي ستبقى منفتحة ، وهي اشارة تسجيلية لواقع الانتفاضة .

هذا العرض المفصل بعض الشيء لهيكلية القصيدة وتحولاتها الفاعلة اعتمدها الشاعر بوصفها حركية للقصيدة ، متخذاً من البناء الدائري المفتوح سبيلاً لها[102] اذ تبدأ القصيدة من نقطة المواجهة لتنتهي بها ، في حالة ترقب وانتظار مستمرين ، وهي في خضمّ هذا الانحناء الدائري غير مستوية الحركة اذ التراجع والاقدام يسمم مواقف الطرفين ، الا انها تسجل في الوقت نفسه تنامي الصراع وتوقده ، وقد سجلت القصيدة هذا النمو والتصاعد على نحو مطرد ، على ان هذا الترابط العضوي في قانون الصراع وتمثله في مقاطع القصيدة كان اساس البناء العام للنص ، اذ اظهر الكيفية التي تشكل بموجبها النص وقد تكفل قانون الصراع النامي[103] بربط اجزاء القصيدة ومقاطعها وانتقالاتها النفسية ليشكل نسقيتها البنائية الشاملة ، فبعد ان اسس الشاعر لمنظومته المعلوماتية ، تحرك الجفاف باتجاه مزيد من القهر والتسلط فينكفئ الاخر اول الامر ليستوعب الصدمة ، فيحاوره في مجابهة مماثلة تبدأ محطتها الاولى من منطقة الوعي وادراك الهوية الفكرية والعاطفية ، فتساوق الحدث حتى اذا ما احكم الشاعر رؤياه ودفعها باتجاه الفعل المؤثر تبدأ المعادلة بالتكافؤ ، فتتحدد قدرة الجفاف لتندفع في مرحلة لاحقة الى الاستكانة ثم الانسحاب ، ثم بعد ذلك توديع ارض المعركة ، من دون ان تعلن نهاية المواجهة ، لان مرحلتها الحاسمة لم تأت بعد .

6– لغة القصيدة بين السردية والغنائية :

لا ينبغي للغة القصيدة الغنائية الحديثة ان تكون ميداناً حراً يشكلها الشاعر على وفق اهوائه وعواطفه وانثيالاته ، فمثل هذا الوصف يعيدها الى مرحلة الرومانسية الخالصة التي تجعل من اللغة وسيلة حسب[104] . لا سيما بعد انفتاح الاجناس على بعضها البعض . وعليه يتعين عليها ان تبني عالمها على وفق المعطيات الموضوعية التي يقتحمها الشاعر ، وهي بذلك تكبح جماح البوح الحر ليتساوق وعناصر القصيدة ، لتصبح احدى المعايير التي ينظر اليها في تقويم العمل ، من حيث قدرتها على التعبير عن طبيعة النص الادبي وهدفه .

واذا كانت اللغة احدى (مبتكرات الانسان ، فان ذلك يربطها بالتجربة المعيشة على معنى ان الانسان يخلق لغته كلما حاول التعبير عن نفسه)[105].

هذا الوصف يجعل المبدع قادراً على تحريكها وتشكيلها للتعبير عن عالمه الادبي الذي يريد تشييده على وفق مقتضيات موضوعية وشعورية متداخلة ، ما دامت اللغة في المقام الاول (كائناً حياً له كيانه وشخصيته وليست اداة تعبيرية جامدة)[106] على ان هذه السمة ليست جديدة عليها ، فهي احدى بديهياتها عبر القرون وعلى مستوى جميع اللغات ، الا ان الجديد الذي طرأ عليها في هذا المضمار هو التركيز على الكيفية التي تؤدي بها اللغة رسالتها ، ومن هنا تبرز الاهمية التوافقية بين عالم القصيدة ولغتها ، اذ لم يعد (العالم الخارجي معزولاً عن اللغة التي تصنعه ، ولا هو مجرد تجربة في الدماغ نستطيع تمثيلها بتجرد تام)[107] بعيداً عن الوسيلة التي صورته ، وهذا ما دفع بـ (ياكبسن) الى البحث عن شعرية (الرسالة) ، لا من خلال ما تفوهت به حسب ، بل عن طريق البحث في وسيلة الاتصال (اللغة) ، اذ لم يقتصر النظر اليها على انها كلمات تؤدي الى المعنى حسب ، بل البحث في جزيئاتها ومكوناتها عبر اليات انتاجها ، كالبحث في صوتيتها ، وشفراتها ، وحروفها ، وما الى ذلك من جزيئاتها[108] . وقد اوجد الشاعر روابط منطقية بين الرسالة واللغة التي تنهض بها ، وجعل من اللغة تابعاً لوظيفة الرسالة ، اذ يحدد كينونتها لا من خلال ما يريد ان يقوله المبدع ، فهو امرٌ متحقق ، ولكن لمن يريد ان يقول ، وكيف ؟ . فإن كان هدف الرسالة (القول) ذاته ، ظهرت الوظيفة الانفعالية والعاطفية اما اذا اتجهت الرسالة الى ذاتها سادت الوظيفة الشعرية والجمالية[109] . هذا التصور يجعل اللغة كياناً شاملاً لشفرات ذات دلالة تحملها في تضاعيفها من دون ان تصرح بها المفردات . وهو فهم يؤكده الغذامي عندما يقول : (إنّ كل ما هودال فهو لغة وخطاب تعبيري ، سواء كان حركة او فعلاً او هيئة او نظام)[110] . وهي حقيقة اقرها الجاحظ منذ زمن حين عد الاشارة لغة[111] .

ولعل التشبيه الذي اورده الدكتور مصطفى ناصف يظهر القيمة الداخلية للغة ، اذ عدَّ اللعب وعمل الفن عملين متشابهين ، فاللعب غاية ، لا يصنع من اجل المشاهدين[112] وهكذا هي حال الفن ، اذ يحكم الجمهور والقاريء على الانموذجين لان ما بين اللاعب والجمهور اسس متفق عليها عرفاً ، وهذا يعني ان اللاعب في وسط الملعب لا يفكر بهذه الاسس وقت العمل ، وانما يتصرف على وفق ما تقتضيه بحكم رسوخها في كيانه ، وبمقدار استحضارها يكون ابداعه ، وهو ما يشبه الى حد بعيد تجربة المبدع ، فربما (يقول من داخله اشياء ليست من وعي المؤلف)[113] فكيف يتسنى له ان يقول هذه الاشياء ، من دون وعيه وربما من دون ان يتفوه بها انها اللغة وما تملكه من اشارات ، واصوات ، وشفرات تتجذر في (لا وعي المبدع) والتي تعد

من وجهة نظر الناقد القدرة / الكفاءة التي يتحلى بها المبدعون على نحو مرئي غير صريح ، اذ لا (يشترط فيهم الوعي بتلك القواعد والاعراف ، بل هم في معظم الحالات لا يعونها ابداً)[114] وعلى هذا النحو تتضح معيارية اللغة وقدراتها على قياس تلاؤم الشاعر مع موضوعه ، مع التأكيد على عدم الوعي التام به ، لان الوعي التام سيفسد العمل ، لما للنزعة العقلية التسلطية من اضرار على النص الادبي الذي ينزع الى التحرر ، والانحراف الجديد .

وقد اتاح هذا الوصف للمناهج التأويلية ان تبحث في مناطق الظل عن المعاني التي تختفي خلف ظلال المفردات التي تشكل اللغة ؛ لانها غير محدودة المعاني في النصوص الادبية ، وهو ما يتيح لها الحياة عبر مدارج الزمن ، شريطة ألاّ يشتط المؤول خارج شفرات (المتن اللساني للنص)[115] وتفوهاته اللغوية التي تعد قاسماً مشتركاً بين المبدع وبين قارئه ، لانّ فهم النص محكوم بالروابط التي تنشأ بين الافكار واطارها فـ (الفكرة تستمد وجودها من السياق او الأفق ولكن الافق يعتمد ايضاً على الفكرة)[116] .

ان اهم ما يميز لغة الشعر عن باقي الاجناس خاصيتها ، التي تنأى بها عن الفهم الشامل فتجعلها في دائرة من الضبابية بين الفهم واللا فهم[117] ، فضلاً عن الانحرافات البنائية في المفردة ، والتركيب ، والتداعيات الصوتية التي تجر الشاعر احياناً الى الغريب واللا مقصود ، لان الشاعر مهندس اصوات ، في المقام الاول[118] يهرع وراء الصوت فيشتط احياناً ويقترب في اخرى ، وهو ما يفسر انحرافاته اللغوية التي غالباً ما تقوده الى (الانقطاع في لغة الشعر الحديث وإلغاء الحدود الفاصلة بين العقل واللا عقل)[119] والانحراف بالصور عن المألوف والمتداول السطحي ، فالصورة الشعرية مزيج من الارتكازات الفلسفية والجمالية والحسية والعقلية[120] وهي تسعى دائماً الى (نحوية الرسالة وتحويل ما هو محدود ونسبي الى المطلق)[121] ، والانفلات من قبضة الزمن وتحدياته الى عموميته واتساعه لاكساب التجربة فعالية شاملة ، وهذا ما حتم على دارس الشعر ان يلتفت اليه ليزاوج بين هذه المواصفات وما يقدمه النص من ارتكازات موضوعية تعينه على تلمس الحدود بين ما يحتضنه عن وعي وبدونه ، على ان لا يقف عند حدود ما يقوله النص وانما العبور الى الكيفية التي جاء بوساطتها ، لان الشعرية الحديثة (حينما تدرس اعمالاً محددة فانما تسعى ليس الى تفسيرها ، بل الى كشف بنى واعراف الخطابات التي اعانتها على امتلاك ما تمتلكه من معنى)[122] .

ان هذه السمات التي امتلكتها لغة الشعر ورسختها عبر نسقيتها اصبحت بفعل الثراء الثقافي عرضة للتغيير والتحوير ، ولا بد لها من الاستجابة ، وبدونها لا يمكن للقصيدة الغنائية ان تستضيف أي جنس اخر ، واذا ما حصل ذلك مع تمسك اللغة الشعرية بما جبلت عليه فان الجنس المستضاف سيكون وجوده ثقيلاً وخارجياً فقط .

فهل استطاعت القصيدة الغنائية الحديثة ان تتخلى عن بعض اشتراطاتها اللغوية فاسحة المجال امام اشتراطات لغات الاجناس الاخرى ، او انها استمرت متحكمة فارضة حدود سطوتها؟ وهل اغنت الاجناس الاخرى القصيدة الغنائية بما عندها من اضافات ، او انها اجهزت على خصائص القصيدة فحولتها الى خليط لغوي لا اثر فيه للتجانس والابداع ؟ لعل التشريح اللغوي والاسلوبي لقصيدة (جفاف) يقدم اجابات عن هذه التساؤلات .

فلغة القصيدة حافلة بالمفردة المنتخبة من قاموس الانسان البسيط في حياته اليومية ، وهو اول ملمح سردي درامي ، لانها تتجه بالاساس الى العالم الموضوعي بفئاته المختلفة ، وهذا ما ادى بالقصيدة الى ان تعيش الحياة اليومية على مستوى اللغة ، فالارض ، والسماء ، والنهر ، والشجر ، والخريف ، والبناء ، والسماء مفردات تحاكي الناس عامة ، والفلسطيني بوجه خاص وقد اثرى هذا القاموس اللغوي خارطة المكان ليؤثثها على مستوى مسرح النص محدداً ملامحه ومضامينه ، على ان الشاعر لم يتعامل مع الحدث اليومي في تفصيلاته الجزئية ، لأن مثل هذا التعامل لو تحقق لتحولت لغة القصيدة الى لغة نثرية لا يحفل بها الشعر ، وعليه بقي الجزئي والروتيني مؤجلاً على المستوى اللساني او غائراً في اعماق النص ، تلمحه بروحه لا بشكله ، فأثاره ماثلة من خلال اجواء القصيدة العامة ومفرداتها المنتشرة في النص كله .

ان اشتغال النص على وتيرة المفردة الحياتية المعيشة لم تنزلق بالقصيدة الى مهاوي النثرية الفجة والمباشرة السطحية – الا ما ندر – وانما ارتقت بها الى امكانية اختزان المدلولات الحية التي تحرك طاقات الصراع وتؤججه ، فلو تتبعنا خارطة المقطع الاول اللغوية لوجدناها مؤثثة بمفردات (من الطبيعة) (خريف – ارض – سماء) وهي مفردة تقول الكثير ، ربما من بين اهم ما تقوله ، العودة بالانسان الى لحظة البراءة والطهر التي افتقدها عالم الشاعر في وهدة صراعه بين الخير والشر وهكذا هي حال المقطع الثاني والثالث ، اما المقطع الرابع فقد انشغل بمفردة طقوسية روحية تعود بمرجعيتها الى السماء ، في تشغيل طقوسي يكشف التواصل الحي بين قيم السماء والارث الانساني من جهة وقيم الارض المنشغلة بفعل الجفاف من جهة اخرى . في حين جاء المقطع الخامس مؤكداً الترابط بين العالمين الروحي والحياتي .

وفي محاولة لجس بنية المفردة في القصيدة كان لابد من استقراء جسد القصيدة على وفق جدول يبين حجم كل بنية داخل النص ومدى فاعليتها سواء على مستوى المقطع الواحد ، وعلى مستوى القصيدة كاملة .

رقم المقطع	الاسم				الفعل				
	معرفة		نكرة	المجموع	ماضي	مضارع	مستقبل	المجموع	الحرف
	صريح	ضمير							
الاول	6	3	6	15	--	2	1	3	4
الثاني	6	2	7	15	--	5	1	6	8
الثالث	8	5	4	17	--	4	2	6	9
الرابع	8	7	6	21	2	2	--	4	9
الخامس	12	2	6	20	--	2	1	3	10
مجال القصيدة	40	19	29	88	2	15	5	22	40

ومن اجل ترجمة هذا المرتسم الاحصائي لابد من استنطاق الارقام لكشف دلالتها في بنية القصيدة . ان اولى الملاحظات تكشف عن ثراء البنية الحرفية داخل النص في مدلولها (التثبيت والنفي) فالحرفية تأتي على وفق اساليب لغوية وبنائية عدة ، فوجودها رابط بالدرجة الاساس لكنها لا تتوقف عند هذه الوظيفة . بل تأتي لتستأنف او لتؤكد او لتنفي . وهو ما يشير الى حدة اللغة في مبناها الدلالي . وقد كان حضور البنية الحرفية واضحاً للعيان ، اذ شغلت ما يقرب

من ربع المساحة النصية للقصيدة ... على ان هذه البنية جاءت على الاغلب في بدايات الاسطر الشعرية اذ افتتحت ستة عشر سطراً شعراً من مجموع اربعة وثلاثين سطراً ، هي مجموع سطور القصيدة ـ مستثنين من ذلك حروف العطف الرابطة ـ[123] وهذا يعني انفجارية الجملة الشعرية ، لقد وفرت هذه الظاهرة الاسلوبية بشكلها الحرفي توتراً صوتياً ودلالياً ابقيا المتلقي في دائرة (التأكيد والنفي والاستئناف) وهي دائرة تقصي التراتبية الصوتية والدلالية التي هي قوام النثر والسرد ... وبذلك توافرت القصيدة على التوتر المطلوب في الشعر ، لان البنية الصوتية ركن اساس في القصيدة الغنائية فـ (الشعر في جوهره بناء يستخدم الطاقة الصوتية للغة في صنع كيانه الابداعي المؤثر . لذلك يؤدي التركيب الفيزيائي للصوت دوراً مؤثراً في اظهار الالفاظ وتنبيه السامع اليها)[124] .

وتستحوذ البنية الاسمية – بفروعها المتعددة – على مساحة شاسعة من جغرافيا النص اذ شغلت ما يقرب من 60% منه وهو ما يؤكد السمة الغنائية للنص الشعري التي عززت هيمنته المطلوبة لكي تبقى مشروعية التسمية قائمة ، على الرغم من الاستضافات السردية والدرامية . لان البنية الاسمية بنية صالحة في معظم النصوص الغنائية واقصاؤها من القصيدة يخلخلها ويحيلها الى جنس اخر[125] فالشعر كينونة في المقام الاول في حين يسعى السرد الى الصيرورة[126] وقد ادركت قصيدة "جفاف" مغزاها حين عمدت الى تثبيت الحالات بين طرفي الصراع ، وما دامت البنية الاسمية تفضي الى (دلالة ثبوت وترسخ قيمي)[127] فهي الاصلح في السياق الغنائي الذي انتهجه درويش في (جفاف) .

على ان حضور بنية التنكير قد استحوذ على مساحة مهمة من النص ؛ لانه نص شعري غنائي ، وهذا ما حتم على اللغة ان تكون ذات قدرة ايحائية في المقام الاول ، لأن (التعريف يمنح الاسم دلالة مكرسة في حدوده ، في حين يفيد التنكير في التجريد ويزيد الدلالة شمولية)[128] ، فالجفاف في القصيدة لا يتحدد بموضوع ما ، وانما يشمل الموجودات كلها فهو يتطلع في كل المفاصل المادية والمعنوية (الانسان – والاشياء – والزمن) .

لم يعدنا الخريف (بشيء)
لم ننتظر (رسلاً)
اوسع حقلي (بسنبلة)
ولا بد من (ماعز) يقضم العشب[129] .

ولعل حضور الضمير على هذا النحو المميز يكشف عن الدلالة الكامنة وراء المفردات فضمائر النص لا تنمو بإتجاه الفرد (الشاعر) ، وانما هي في المقام الاول ضمائر جمعية تحيل الى جنس بكامله وتاريخ بكامله فهي (ضمير تاريخي)[130] يأخذ بالحسبان الجنس التسلطي عبر محطات زمنية متعاقبة . وقد جاءت بصيغتها المنتمية الى الذات لتتوافق والروح الغنائية التي انتهجها النص الشعري ، لان احدى طرائق التفريق بين الاجناس يعتمد الضمير وصيغته فصيغة المتكلم يلتصق على الاغلب في الغنائي ، بينما ينحو ضمير الغائب باتجاه الجنس الملحمي ، في حين يترصد الدرامي ضمير المخاطب[131] وهو ما درج عليه محمود درويش في معظم قصائده فهو (يبدأ ... من تجربة شخصية ليعطيها اطاراً عاماً)[132] اذ يبدأ الضمير بصيغة الأنا اول مرة

ثم يتحول الى صيغ مختلفة بعد ان اسس منظومة الصراع بين (نا) الدالة على الفلسطينيين عامة ، والجفاف الطرف الاخر للمعادلة .

(لم يعدنا الخريف بشيء
وعليك الوصول الى خبز روحي
ويخطيء بئري العميقة
فما حاجتي للنبوءة)[133]

اما حضور الفعل فقد جاء متوافقاً واحتياجات التنسيق السردي والدرامي . اذ لم يشغل اكثر من $\frac{1}{8}$ من مساحة النص في عمومه . وقد استحوذت صيغة المضارع على وجوده العام ، وهو ما يكفي لتحريك الالية السردية والحس الدرامي ، الذي يعد مرتكزاً لبناء القصيدة ، لكنه ظل في حدوده المسموح بها في النص الغنائي ، وقد نحى الشاعر بالفعل الى صيغته (المضارع) ليحقق للنص تواصله بين زمنين اخرين من جهة وديمومته من جهة اخرى ، فحدث الفعل المضارع له صفة الاستمرارية التي تتوافق وواقع حال الصراع يقول د. عدنان حسين قاسم : (ان انتقاء الشاعر لصيغة المضارع توفر له استمرارية الحركة ؛ لان حدث الفعل ... لا يتوقف ، فهو ديمومة لا تنقطع)[134] فضلاً عن ان الفعل المضارع يأتي نتيجة معايشة وتجربة ذاتية تتوافق وتجربة الشاعر سواء أكانت هذه التجربة ذاتية صرفة ام متمثلة من خلال مكابدات الاخرين ، وهو جزء منهم ، يقول د. عبد الملك مرتاض : (المبدع ينطلق في التفكير الذي يجسده الى خطاب – ابداً – من حاضره ، ثم كثير ما يعود الى الماضي لانه جزء منه)[135] وعلى وفق هذا الوصف ظهرت بعض الافعال التي تشير الى المستقبل المتخيل فهو التحدي الذي يؤكد استحالة الانسحاق الذي يبحث عن فعل الجفاف .

(لم يعدنا الخريف بشيء
اوسع حقلي ...
اوسع هذا الفضاء ...
والجفاف يحدق في النهر
او يتطلع) .

اما صيغة الامر (المستقبل) فقد جاءت على هذه الصورة من التحدي والسخرية

(تخيل : ولو مرة انك امرأة
فاضيء عتمتي ودمي بنبيذك
واسكن معي جسدي)

ويأتي دور الاستفهام ليرصن المعنى ويثبته ، فهو لا يحتاج الى اجابة ، لانه استفهام اخباري اجتثت منه صفة البحث عن الاجابة بفعل سياقه المنبئ .

فما حاجتي للنبوءة ؟
وما حاجتي لكتابك ما دام ما بك ... بي ؟

لقد تم استعمال هذا الاستفهام بصيغته التأكيدية او النافية للفعل ، لان مثل هذا الاستفهام يكون متجهاً (للاخبار بالامر وليس لانتظار اجابة من المتلقي)[136] اذ لم نر له اجابة او ان صوته قد اقصي بفعل خاصية الاستفهام .

وقد كانت فاعلية (الحدث) قد توافرت على قدر الحاجة لانها خاصية سردية اخرى قد عوضت عن الحركة التي تحويها النصوص السردية ، تلك هي ظاهرة الحوار التي تلبست جسد القصيدة ، على ان هذا الحوار ظل من جانب واحد . لان حضور (الخطاب الموازي) الذي يمور به النص سد فراغ الاجابات التي يفترض ان تظهر على سطح النص ، (فالنص الحديث في شكله الاشمل يتكون من مجموعة رسائل متلاحقة على مجموعة موجات تنتظم بنسق موحي غير متشابه)[137] .

وتبدو الطاقة الحلمية للنص في غاية الكثافة لانها في المقام الاول دسيسة تعويضية لما يفتقده الواقع لأن الحلم ما هو الا صراع بين الرغبة والواقع[138] ، فكان لابد للشاعر من الاستعانة بالحلم ليبقي على كفتي الصراع في توازن وتكافؤ قيمي . فكل الجمل الانشائية التي تأخذ بالامر على امتداد النص ومقاطعه توفر هذه الطاقة .

(فليكن جسدي معبدي

فليكن جسدي بلدي)

ان أي نص شعري مهما اوتي من بلاغة وشاعرية يبقى عملاً سيرياً ما لم يعمّد بالحلم[139] ، والخيال النابض بالتشعب والاستباق .

والقصيدة على ما تمتلكه من تداخل اجناسي تحفل بطاقات شعرية عدة سواء على مستوى البناء والتركيب ، او على مستوى الصورة ، كما تقدم ، او على مستوى اللغة والاسلوب ، هذه المرتكزات الشعرية حفظت للقصيدة موقعها الشعري وأنزلتها مكانتها من الغنائية الناضجة التي تبتعد عن احادية التجربة ، واحادية الاسلوب ، وبرزت غنائية القصيدة في مفاصل عدة لعل اهمها ثراء الانزياح اللغوي والاسلوبي . اذ يعد الاسلوب من وجهة نظر الناقد (في جوهرة انحراف عن قاعدة ما)[140] يتيح للغة مغايرة ما (وعليك الوصول الى خبز روحي)

فالخبز ليس لازمة للروح ولكنه غذاء الجسد وقد استعمله الشاعر منحرفاً به عن سياقه الى الروح

(ان الملائكة الطيبين ضيوف على غيمة الحالمين) .

(ولا بد من ماعز يقضم العشب

من كتب البابليين او غيرهم)

في كلا النصين يضع الشاعر مرتكزأدلالياً يبيح له الانحراف بلغته واسلوبه ، اذ جعل من الاحلام التي لا تستند على المنطق والواقع غيمة قد تكون ماطرة ، وقد تكون خادعه ، حالها كما الحلم ، وهكذا فالعشب موطن الارض وليس الكتب ومع ذلك انبت العشب في الكتب لان الارض مصدر حياة الانسان والكتاب مصدر حياة الانسان الخاص انسان المعرفة ... هذه الانزياحات ، لا تولد بعيداً عن حاضنة اللغة ، بل جاءت من رحمها الدلالي بشيء من التأويل والتأمل .

ولعل ابتعاد الشاعر عن التفصيلات السردية الدقيقة وفر للقصيدة شاعريتها وغنائيتها الى حدٍ بعيد فلم يعمد الشاعر الى ملاحقة الحدث بجزيئاته وانما استنار به وجعله مرتكزاً لاضاءة مناطق الشعر ، ووسع به فضاء القصيدة من خلال الالتماعات الشعرية ، والمقابلات ، والرموز ، ودس المغزى الاسطوري الذي يضيء المناطق المظلمة ليمنح القصيدة (اقصى درجات خياله وحلمه وهواجسه)[141] مع الاحتفاظ بشيء من الواقعية التي تتيح للمتلقي فرص المعاينة والتثبت المنطقي ... لقد احالنا الشاعر الى اجواء طقوسية ذات ثراء ثقافي حين اعادنا الى اصل المسرح الاغريقي ايام كانت الجوقة تمثل ضمير الجماعة – سواء في شكلها السلبي ، او الايجابي – من خلال ما توحي به الجملة الشعرية .

... كلما
جفت الفكرة ازدهرت جوقة
المنشدين المريدين : - ماء – ماء

فهو ينقل على نحوٍ غاية في التكثيف لحظات دالة من الترهل والعجز والكسل . وفوق كل ذلك الانخذال ، لانه لم يظهر من صفات هذه المجموعة سوى صوتها الرتيب – ماء – ماء . ثم يقابل بين هذه الصورة والرمز الثر في قصة يوسف "عليه السلام" التي لم يكشف الا عن سمتها الاساسية (والجفاف يودع سبع السنين العجاف) في تضمين اسلوبي يكتنز دلالته لا صيغته الحرفية ، فهو يؤسس بهذه المرجعية لرسالة يتوافق معها النص ومتلقيه من خلال الرسالة التي تبثها قصة يوسف في سياق شعري يمتلك شفرته ذات الدلالة الواضحة ، هذه الاشارات تبدو لاول وهلة متنافرة المدلول ، متشرذمة في مرجعيتها ، تحكمها وحدة الدلالة التي توحد بين تشظياتها الاسلوبية والمرجعية لكنها تصب في نهاية الامر في مجرى النص الشعري الذي احتضنته رؤية الشاعر ... ووحدة موضوعه ، لان وحدة (النص لا تقع في منبعه وانما في مصبه)[142] الذي يشكل كلاً متماسكاً لا يمكن فصل مكوناته .

7– شعرية الرموز والاشارات :

على تخوم هذا النص المقروء يظهر في القصيدة – او في بعض مقاطعها – نصاً اخر غير مرئي لكنه مدرك عقلياً انه النص الموازي او (النص المقابل) ، ربما يستهدفه الشاعر او يترشح من كيان النص الاصلي[143] من دون ان يدركه الشاعر – وهذه احدى امتيازات اللغة الحية – يتقابل في مدلوله والنص الاصلي ليثري قراءة القصيدة ويمنحها اكثر من وجه قرائي او تأويلي .

(الجفاف يحدق في النهر
او يتطلع نحو النخيل)

في حين يبقى طرف النزاع الاول ممسكاً ببغيته لا حاجة للبحث عن مخرج او طريق للنفاذ فقد عرف طريقه واستقر فيه وهو ثابت عليه لا يتزحزح (والجفاف يودع سبع السنين العجاف) ، فاذا كان الجفاف يودع ... فان الاخر لا يفعل شيئاً ، بل يستمر على موقفه يرصنه ويمضي في تحكيمه ، ان موقف الجفاف موقف متغير بفعل المقاومة او أي شيء اخر ، في المقابل يبقى موقف الطرف الثاني على حاله لا اثر فيه للتقلب او الانسحاب ، ليسجل الطرف

الثاني رسوخ المبدأ ووحدانية الاسلوب في المجابهة ازاء حالة التغير والتقلب التي تسم الطرف الاول ، وتجعله في نظر القاريء قارباً متأرجحاً في لجّة البحر .

في النص الموازي (الغائب) ينكشف معنى الموت والحياة في رؤية درويش العميقة ، فالموت لديه ليس موتاً واقعياً ، انه موت فلسفي ، يسهل العثور عليه في مدارج الحياة ، انه موت الاحساس ، تلبد العاطفة في الذات الانسانية ، وهو توقف نحو ما يحيط بالانسان ، توقف الامل ، المراوحة عند الحاضر ، توقف نمو ما يحيط بالانسان – اشياء او موجودات - ، ذلك لان الموت المخفي متحقق في المآل النهائي ، انه اتٍ آجلاً ام عاجلاً ، فهو معطى كوني لا فكاك من سطوته . فالبشرية كلها ستمر من خلال نفقه المظلم في نهاية المطاف ، فمادامت (الحياة فعل ناقص ، ونقصها في راهنيتها)[144] فلا بد اذن لهذا النقص ان يكتمل ، وما الموت الا هذه الوسيلة التي تكتمل بها الحياة ، وبه يمكن ان تؤرخ لحياة الانسان لان النهاية جزء من التاريخ الكامل للانسان والحوادث والاشياء ، وهو ما اكدته الاديان السماوية كافة ، فالاسلام مثلاً يؤكد حسن الخاتمة ، لانها البوابة التي تقود الى احد مسلكين متناقضين في المظهر ، وهو ما يؤكده القرآن الكريم (انك ميت وانهم ميتون) ، (كل نفس ذائقة الموت)[145] ، وهو ما اكدته المسيحية التي وجدته توحداً نهائياً مع الذات العليا (ومع المسيح الرب)[146] .

درويش ، اذن يتحدث عن قضية شاملة ، موت فلسفي شامل ، عبر ثنائية السكون / الحركة . ولذلك جسده في موت الفكرة والماحول ، التي لاحقها الشاعر عبر القصيدة ، فالفكرة والماحول ، استعصتا على الموت ، وهما رمزان اصيلان اكدا ، ديمومة الحياة ، وتواصل نبضها ، برغم قسوة المحتل وان الهدف الذي يرمي اليه المحتل ، ظل عصياً على التحقيق ، بل ظل طرفه الاضعف عصياً على التدمير والانسحاق ، لان المحتل لا يريد تدمير الجسد حسب ، بل يريد تحقيق الموت الاشمل والاعمق / موت الطاقة ، والفكرة ، والباعث ، والمحرك . وهو ما ركز عليه درويش في حواريته الشعرية .

وقد درج لابراز هذا الصدام الى ان يبدأ مقاطع قصيدته بفعل الجفاف ، ولكنه يتصيد من بين هذا الفعل لحظات حياتية نابضة ، ليبرزها ، بوصفها فعلاً مضاداً تجاه الاخر ، وهكذا تنتهي جميع المقاطع بانتصار الحياة على الموت ، او بفعل التحدي ، انها ثنائية الوجود ، تأخذ بزمام الصراع ، فتديم زخمه ، صاعداً نحو الذرى المتلهفة للحسم ، لكن الشاعر في كل مرة يقصي هذا التوقع (الحسم) لتستمر المواجهة بين الرمزين الازليين ، الجفاف (المعادل الموضوعي للموت) ، والجسد الذي ابتعد فيه درويش عن الترميز وعن المصادرة الروحية ليصبح اكثر تجسداً للحياة بمعناها الشمولي ، فالجسد عبر توجهاته الشعورية مثالٌ حيٌّ على الوجود .

بين الجفاف الضاغط وتحولات الجسد المتصاعد نحو ذرى الحياة تنمو القصيدة باتجاه متضاد ، متصارع ، كل منهما يحقق وجوده على حساب الاخر (فالخير هو الحياة والنماء والخصب ... والشر هو الموت ، والدمار ، والجفاف ...)[147] .

خاتمة :

انشغل نص محمود درويش منذ ولادته الاولى بفكرة الصراع الازلي بين قوتين غير متكافئتين على المستوى الافقي (العدة والعدد) ، وقد عمد درويش الى خلق حالة تكافؤ بين كفتي الصراع من خلال المعاينة العميقة (الارث والارادة) ، ليشغل صراعه ويديم زخمه . وقد حاول دفع الصراع الى ذروات عدة ، لكنها لم تكن حاسمة . وقد حمّل النص رؤيتين ، رؤية اولية سطحية تركز على حرمان الجسد وتطلعاته الحياتية – وقد عزف الباحث عن استجلائها ، لانها واضحة وضْوح القشرة الاولى من النص – ورؤية اخرى ، رؤية عميقة داخل جسد النص تتحدث عن صراع الانسان الفلسطيني مع عدوه الازلي ، في محاولة من العدو لطمس الوجود والهوية جاعلاً من الجفاف معادلاً موضوعياً لها .

كل هذه الافكار والرؤى نهضت على اكتاف بنية شعرية سردية ، اذ ظهرت فاعلية السرد عبر تجسيدات المكان والحوار وتقاطعات الراوي ، وحدث متنامٍ ، على ان هذه المسالك السردية لم تلغ هوية الشعر ، اذ استطاع الشاعر تطويعها على وفق متطلبات البوح الشعري ، فأصبحت بفعله مشغلات للحدث ونموه . وقد كشف احصائيات البنية اللغوية عن هذا الاتجاه ، فسيادة الشعر مثلته البنية الاسمية التي ظلت ممسكة بزمام القصيدة ، وهي بنية شعرية في المقام الاول ، وكان لهيكلية القصيدة (الانتقالات عبر المقاطع) الدور الحاسم في الانفلات من تراتبية الزمن الذي يعد اساس حركة النص السردي . وعلى وفق هذا الوصف جاءت القصيدة تحمل في طياتها رصانة العالم الموضوعي ، من دون ان تضحي بطاقتها الشعرية .

الهوامش والمصادر

1. النقد الثقافي / قراءة في الانساق الثقافية العربية / د. عبد الله الغذامي / المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء / ط1 / 2000 / ص61 .
2. ينظر : تداخل النصوص في الرواية العربية / حسن محمد حماد / سلسلة دراسات ادبية / الهيئة المصرية العامة للكتاب / 1997 / ص24 .
3. النقد الثقافي ... سابق / ص76 .
4. ترويض النص / حاتم الصكر / الهيئة المصرية العامة للكتاب / سلسلة دراسات ادبية / 1988 / ص29 .
5. يشبه النص الروائي بأنه مثل جبل جليد في الماء ، ثلثه في الماء والثلثان الباقيان غاطسان في الماء .
6. ترويض النص ... سابق / ص24 .
7. تشكيل المعنى الشعري / عبد القادر الرباعي / مجلة علامات في النقد ج7 / جدة / مارس / 1993 / ص103 .
8. العالم – النص – النقد / ادورد سعيد / مجلة العرب والفكر العالمي / ترجمة راتب حمودات / ع 66 / 1989 / ص136 .
9. ينظر : البنيوية في الادب / روبرت شولز / ترجمة حنا عبود / اتحاد الكتاب العرب / دمشق / 1984 / ص163 .
10. دليل الناقد الادبي / د. ميجان الرويلي و د. سعيد البازعي / المركز الثقافي العربي / بيروت / ط2 / 2000 / ص186 .
11. معنى المعنى – تجليات في الشعر المعاصر / عبد القادر الرباعي / مجلة فصول / القاهرة / ع 15 / 1996 / ص95 .
12. القاريء في الحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية / امبرتو ايكو / ترجمة انطوان ابو زيد / المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء / بيروت / 1996 / ص72 .
13. الحيوان جـ 3 ، للجاحظ ، ص131 .
14. نظرية التأويل / د. مصطفى ناصف / جدة / المملكة العربية السعودية / ط1 / 2000 / ص11 .
15. نظرية التأويل ... سابق ص11 .
16. ينظر المصدر السابق / ص91 .
17. ينظر المصدر السابق / ص83 .
18. ينظر المصدر السابق / ص90 .
19. ترويض النص ... سابق / ص105 .
20. ترسخ هذا الاتجاه في المصطلح السياسي بعد انهيار الاتحاد السوفيتي فظهر الخطاب السياسي يحمل دعوى الديمقراطية على اوسع وجه وقد وصل الامر الى استخدام السلاح ضد النظرة القديمة التي يمثلها (الاتحاد السوفيتي) ويؤكد استعمال السلاح في مضمونه زيف هذه الدعوة لانها لم تعترف للاخر بحريته الفكرية . فهي دعوى صائبة من حيث المبدأ لكنها تخفي تحت معطفها اهدافاً استعمارية اجرامية .
21. اضاءة النص / اعتدال عثمان / بيروت / 1988 / ص105 .
22. المهيمنة – مقترح لدراسة النص مفادها (ان النص محكوم بفكرة مركزية او اكثر) تمد اذرعها الى النص في مختلف عناصره وادواته لتتجلى فيه سواء ادرك المبدع ذلك ام جهل) وقد اقترح هذه الرؤية الدكتور علي حداد في كتابه – عشبة ازل فينظر ص155 والنص واسراره ينظر المقدمة .
23. يصف محمد فتاح قراءته بأنها (تلفيقية) على وفق رؤية معرفية منفتحة . ينظر : قضايا المنهج في اللغة والادب – بحث المناهجة بين خصوصيتي علم الموضوع والثقافة القومية / مجموعة من الباحثين / ب ت ص18 .
24. ينظر : ترويض النص ... سابق ص59 ، 118 ، 123 .
25. من ديوان سرير الغريبة / محمود درويش .
26. ينظر : ما الجنس الادبي / ماري شيفير / ترجمة غسان السيد / اتحاد الكتاب العرب / دمشق / 1997 / ص41 ، 48 .
27. ينظر : ما الجنس الادبي ... سابق / ص42 .
28. ما الجنس الادبي ... سابق / ص42 .
29. ما الجنس الادبي ... سابق / ص44 .
30. يحيلنا الى هذا الفهم قول عنترة هل غادر الشعراء من متردم .. ام هل عرفت الدار بعد توهم ، ينظر : شرح المعلقات السبع للزوزني / دار الجبل / بيروت / ب ت ص191 .
31. ينظر : ديوان زهير بن ابي سلمى حيث يقول . ما اظننا نقول الا معاداً .

32. ينظر : ما الجنس الادبي ... سابق / ص45 .
33. معجم مصطلحات الادب / د. مجدي وهبة / مكتبة لبنان / بيروت / 1974 / ص275 .
34. النقد الثقافي ... سابق /ص15 .
35. ما الجنس الادبي ... سابق / ص103 ، وينظر : ص102 للغرض نفسه .
36. عن – هندسة المعنى في السرد الاسطوري والملحمي – جلجامش – دار الشؤال – دمشق / 1984 / ص43 .
37. ازمة القصيدة العربية – مشروع تساؤل / د. عبد العزيز المفالح / دار الاداب / بيروت / 1985 / ص129 .
38. نظرية التأويل / د. مصطفى ناصف / المملكة العربية السعودية / جدة / ط1 / 2000 / ص22 – 23 .
39. دليل الدراسات الاسلوبية / د. جوزيف ميشال شريم / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر / بيروت / 1978 / ص91 .
40. موسوعة نظرية الادب / القسم الاول / مجموعة من الباحثين / ترجمة د. جميل نصيف / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد / 1986 / ص10 .
41. نحيل في ذلك الى قصيدة الحطيئة واغلب شعر عمر بن ابي ربيعة .
42. مرايا نرسيس / الانماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة / د. حاتم الصكر / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع / بيروت / ط1 / 1999 / ص26 .
43. القاريء في الحكاية ... سابق / ص88 .
44. مداخل الشعر / يوري لوتمان وآخرون / ترجمة سيد البحراوي / ب ت ص91 .
45. مرايا نرسيس ... سابق / ص59 .
46. قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا / سوزان برناس / ترجمة د. زهير مغامس / دار المأمون / بغداد / 1992 / ص24 .
47. مرايا نرسيس ... سابق / ص66 .
48. ادونيس والتراث النقدي / عبد الرحيم مراشدة / دار الكندي للنشر / عمان / 1995 / ص149 .
49. مرايا نرسيس ... سابق/ ص66 .
50. السيماء والتأويل / روبرت شولز / ترجمة سعيد الغانمي / المؤسسة العربية للدراسات والنشر / بيروت / 1994 / ص82 .
51. ينظر : مرايا نرسيس ... سابق / ص214 .
52. مرايا نرسيس ... سابق / ص214 .
53. ينظر : القاريء في الحكاية ... سابق / ص88 ، حيث يقرر ان السردية المصطنعة تعالج الوقائع الممكنة ... على نحو ما قرره ارسطو في المحاكاة .
54. مرايا نرسيس ... سابق / ص154 .
55. مرايا نرسيس ... سابق / ص122 .
56.
57. ما الجنس الادبي ... سابق / ص115 .
58. السرد في مقامات الهمذاني ... سابق / ص45 .
59. يشترك الزمن الشعري والزمن الحكائي في خاصية التعميم الزمني او الجمع بين الازمنة المتباعدة لتعميم التجربة .
60. قضايا الشعر المعاصر ... سابق / ص258 .
61. المفارقة تقنية سردية كما انها وسيلة شعرية فهي ملك مشاع لجميع الاجناس الادبية . يذكرنا بيت المتنبي الشهير بفاعليتها حيث يقول :

فخلتهم دروعاً فكا   نوها ولكن للاعادي

62. في مقابلة اجراها معه ؟ يتمنى درويش على الدارسين الالتفات الى السخرية في شعره .
63. ينظر : مرايا نرسيس ... سابق / ص26 .
64. مرايا نرسيس ... سابق / ص152 .
65. مرايا نرسيس ... سابق / ص152 .
66. بوظيفيا العمل المفتوح – سيزا قاسم / مجلة فصول / القاهرة / 1984 / ص232 .
67. ينظر : بناء الشخصية في الروائية / د. مصطفى ساجد مصطفى – مركز عبادي / صنعاء / 2003 ، ص119 .
68. ينظر : المصدر نفسه ص119 / اذ ينقل الراوي ما يقع تحت سمعه وبصره فقط .
69. يعد مثل هذا الصراع صراعاً مستديماً . اذ لا تحسم نهايته .

70. ينظر : قضايا الشعر المعاصر ... سابق / ص258 .
71. دليل الناقد الادبي ... سابق / ص209 ، وينظر مصدره .
72. عصر البنيوية / اديث كريزويل / ترجمة جابر عصفور / دار الصباح / الكويت / ط1 / 1993 .
73. ترويض النص ... سابق / ص118 .
74. ازمة القصيدة العربية ... سابق / ص121 .
75. ينظر : ما الجنس الادبي ... سابق / ص118 .
76. ثقافة الاسئلة / عبد الله الغذامي / دار سعاد الصباح / الكويت 1993 / ص50 .
77. ينظر بنية الخطاب الشعري – دراسة تشريحية لقصيدة اشجان يمانية / د. عبد الملك مرتاض / دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع / بيروت ط1 / 1986 / ص196 وينظر مصدره .
78. مرايا نرسيس ... سابق /ص65 .
79. السيمياء والتأويل ... سابق / ص82 .
80. ينظر النص واسراره ... سابق / ص33 ونظرية التأويل ... سابق / ص22-23 وينظر الشفاهية والكتابية 277 / اونج والتربرج / ترجمة د. حسن البنا عز الدين / عالم المعرفة 19 عدد 182 / المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب / الكويت / 1994 / ص277 .
81. النص الموازي للرواية – استراتيجية العنوان / شعيب حلقي / مجلة الكرمل عين 46 / قبرص / 1992 / ص83 .
82. عشبة ازلَ ... سابق / ص 110-111 .
83. عن السيميوطيقا والعنونه / د. جميل حمداوي / مجلة عالم الفكر / مجلد 25 / الكويت / 1998 / ص98 .
84. ينظر عشبة ازل ، حيث اورد الباحث اراء جاكوبسن و ترانس هوكس و جنيت وغيرهم الكثير / ص29 .
85. نقلاً عن عشبة ازل / ص25 .
86. السييموطيقا والعنونه ... سابق / ص99 .
87. عشبة ازل ... سابق /107- 109 على التوالي .
88. عشبة ازل ... سابق /107- 109 على التوالي .
89. عشبة ازل ... سابق /107 .
90. المصدر نفسه ... سابق / ص107 ، 116 على التوالي .
91. المصدر نفسه ... سابق / ص107 ، 116 على التوالي .
92. ينظر : النص واسراره ... سابق / ص31 .
93. ينظر : حروف الذات الاربعة / حاتم الصگر / مجلة الاداب البيروتية ع3 ، 4 / 1993 / ص54 ، 55 .
94. ينظر : المتخيل الشعري / محمد صابر عبيد / منشورات الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق / ط1 / 2000 / ص104 .
95. ينظر : عشبة أزل / ص113 ، وينظر مصدره .
96. السيميوطيقا والعنونه ... سابق / ص111 وينظر مصدره .
97. ينظر دليل النافد الادبي ... سابق / ص33 .
98. القصيدة القصيرة في شعر أدونيس / د. علي الشرع / اتحاد الكتاب العرب / دمشق / 1987 / ص51 .
99. ازمة القصيدة العربية ... سابق / ص125 .
100. هو الصراع النامي المتكافيء .
101. مرايا نرسيس ... سابق / ص114 .
102. ينظر الشعر العربي المعاصر قضايا ظواهر الفية والمعنوية سابق / ص258 – 259 .
103. هو الصراع الذي لا يهدأ ويستمر بالتصاعد متساوقاً مع الحدث .
104. ينظر مرايا نرسيس / ص117 .
105. بناء الاسلوب في شعر الحداثة .. سابق / ص22 .
106. الاسس الجمالية في النقد العربي ... سابق / ص276 .
107. دليل الناقد الادبي ... سابق / ص33 .
108. دليل الناقد الادبي الادبي .. سابق /ص39 وينظر مصدره .
109. ينظر دليل الناقد الادبي ... سابق /ص 39 – 40 .
110. النقد الثقافي ... ص61.
111. البيان والتبين / ص21 .
112. ينظر نظرية التأويل ... سابق / ص92 -93 .
113. النقد الثقافي ... سابق / ص75 -76 .
114. دليل الناقد الادبي ... سابق /ص126 .

115. ترويض النص ... سابق / ص58 .
116. نظرية التأويل ... سابق / ص53 .
117. بنية الخطاب الشعري ... سابق / ص196 ينظر مصدره .
118. دليل الدارسات الاسلوبية ... سابق /ص91 .
119. قراءات في الادبي والنقد ... سابق / ص12 .
120. ينظر بنية الخطاب الشعري ... سابق /ص76 .
121. قراءات في الادب والنقد ... سابق / ص11 .
122. دليل الناقد الادبي ... ص186 .
123. ينظر سرير الغريبة ... ص83 -85 .
124. النص واسراره ... ص303 .
125. ينظر مرايا نرسيس ... ص122 .
126. بويطيقيا العمل المفتوح / سيزا قاسم / مجلة فصول / القاهرة / 1984 / ص232 .
127. النص واسراره ... ص115 .
128. المصدر نفسة ... ص31 .
129. سرير الغربية ... ص83- 85 .
130. قراءات في الادب والنقد / د. شجاع مسلم العاني / من منشورات اتحاد الكتاب العرب / دمشق / 1999 / ص48.
131. المصدر نفسة ... ص43 .
132. مرايا نرسيس ... ص156 .
133. سرير الغريبة ... ص83 – 85 .
134. لغة الشعر العربي / د. عدنان حسين قاسم / مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع / الكويت / 1989 / ط / ص155 .
135. بنية الخطاب الشعري / ص40 .
136. النص واسراره ... ص117.
137. المتخيل الشعري ... ص102 .
138. مرايا نرسيس ... ص114 .
139. المتخيل الشعري ... ص132 .
140. علم الاسلوب / د. صلاح فضل / النادي الادبي الثقافي / جده / 1999 / ط3 / ص236 .
141. مرايا نرسيس ... ص114 .
142. دليل الناقد الادبي ... ص156 .
143. ينظر : المتخيل الشعري ... ص141 .
144. الموت في الشعر العربي السوري المعاصر/ 1990 -1995 / د. وليد مشوح / اتحاد الكتاب العرب / دمشق / 1999 / ص142.
145. سورة العنكبوت / اية 57 .
146. الكتاب المقدس / رسائل بولص / ب ت ص145 .
147. الموت في الشعر العربي المعاصر ... ص28 .

المصادر

1. القرآن الكريم .
2. الكتاب المقدس ، رسائل بولص ، ب ت .
3. ادونيس والتراث النقدي ، عبد الرحيم مواشدة ، دار الكندي للنشر ، عمان ، 1995 .
4. الاسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، د. عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1992 .
5. اضاءة النص ، اعتدال عثمان ، بيروت ، 1988 .
6. ازمة القصيدة ، مشروع تساؤل ، د. عبد العزيز المقالح ، دار الاداب ، بيروت ، 1985 .
7. بناء الاسلوب في شعر الحداثة ، التكوين البديعي ، د. محمد عبد المطلب ، دار المعارف بمصر ، ط1 ، 1993 .
8. بناء الشخصية في الرواية ، د. مصطفى ساجد مصطفى ، مركز عبادي ، صنعاء ، 2003 .
9. بنية الخطاب الشعري ، دراسة تشريحية لقصيدة اشجان يمانية ، د. عبد الملك مرتاض ، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1986 .
10. البنيوية في الادب ، روبرت شولز ، ترجمة حنا عبود ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1984 .
11. بوطيقيا العمل المفتوح ، د. سيزا قاسم ، مجلة فصول ، القاهرة ، 1984 .
12. تداخل النصوص في الرواية العربية ، حسن محمد حماد ، سلسلة دراسات ادبية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1997 .
13. ترويض النص ، حاتم الصگر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة دراسات ادبية ، 1988 .
14. تشكيل المعنى الشعري ، عبد القادر الرباعي ، مجلة علامات في النقد ، ج7 ، جدة ، مارس ، 1993 .
15. ثقافة الاسئلة ، عبد الله الغذامي ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، 1993 .
16. حروف الذات الاربعة ، حاتم الصگر ، مجلة الاداب البيروتية ، ع 3 ، 4 ، 1993 .
17. الحيوان ، الجاحظ ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، جـ 3 ، القاهرة ، 1938 .
18. دليل الدراسات الاسلوبية ، جوزيف ميشال شريم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1978 .
19. دليل الناقد الادبي ، د. ميجان الرويلي و د. سعد البازعي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط2 ، 2000 .
20. السرد في مقامات الهمداني ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1998 .
21. سرير الغريبة (مجموعة شعرية) ، محمود درويش ، ط1 ، دار العودة ، بيروت ، 1999 .
22. السيمياء والتأويل ، روبرت شولز ، ترجمة سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1994 .
23. السيموطيقيا والعنونة ، د. جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 25 ، الكويت ، 1998 .
24. شرح المعلقات السبع للزوزني ، دار الجبل ، بيروت ، ب ت .
25. الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، د. عز الدين اسماعيل ، مصر ،ط3 ، 1991 .
26. الشفاهية والكتابية ، اونج والتر برج ، ترجمة د. حسن البنا عز الدين ، عالم المعرفة ، عدد 182 ، عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت .
27. العالم – النص – النقد ، ادورد سعيد ، مجلة العرب والفكر العالمي ، ترجمة راتب حمودان ، عدد 66 ، 1989 .
28. عشبة أزال ، قراءات في الشعر اليمني الحديث ، د. علي حداد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002 .
29. عصر البنيوية ، أديث كريزويل ، ترجمة جابر عصفور ، دار الصباح ، الكويت ، ط1 ، 1993 .
30. علم الاسلوب ، د. صلاح فضل ، النادي الادبي الثقافي ، جدة ، 1999 ، ط3 .
31. القارىء في الحكاية – التعاضد التاويلي في النصوص الحكائية ، امبرتو ايكو ، ترجمة انطوان ابو زيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، 1996 .
32. قراءات في الادب والنقد ، د. شجاع مسلم العاني ، من منشورات اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، 1999 .
33. القصيدة القصيرة في شعر ادونيس ، د. علي الشرع ، اتحاد الكتاب العربي ، دمشق ، 1987 .
34. قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا ، سوزان برناس ، ترجمة د. زهير مغامس ، دار المأمون ، بغداد ، 1992 .
35. قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، ط1 ، بيروت ، 1981 .

36. قضايا المنهج في اللغة والادب ، بحث المناهجة بين خصوصيتي علم الموضوع والثقافة القومية ، مجموعة من الباحثين ، ب ت .
37. لغة الشعر العربي ، د. عدنان حسين قاسم ، مكتبة الفلاح للنشر والتوزيع ، الكويت ، 1989 .
38. ما الجنس الادبي ، ماري شيفير ، ترجمة غسان السيد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1997 .
39. المتخيل الشعري ، محمد صابر عبيد ، منشورات الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق ، ط1 ، 2000 .
40. مدخل الشعر ، يوري لوتمان واخرون ، ترجمة سيد البحراوي ، ب ت .
41. مرايا نرسيس ، الانماط النوعية والتشكلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، د. حاتم الصگر ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1999 .
42. معجم مصطلحات الادب ، د. مجدي وهبة ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974 ، ص275 .
43. معنى المعنى ، تجليات في الشعر المعاصر ، عبد القادر الرباعي ، مجلة فصول ، القاهرة ، عدد 15 ، 1996 .
44. الموت في الشعر العربي السوري المعاصر ، 1990 – 1995 ، د. وليد مشوح ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999 .
45. موسوعة نظرية الادب ، القسم الاول ، مجموعة من الباحثين ، ترجمة د. جميل نصيف ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .
46. النص واسراره ، انتاج قرائي في نصوص يمنية حديثة ، د. علي حداد ، مركز عبادي للدراسات والنشر ، صنعاء ، ط1 ، 2002 .
47. النص الموازي للرواية ، استراتيجية العنونة ، د. جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر ، مجلد 25 ، الكويت ، 1998 .
48. نظرية التأويل ، د. مصطفى ناصف ، جدة ، المملكة العربية السعودية ، ط1 ، 2000 .
49. النقد الثقافي ، قراءة في الانساق الثقافية العربية ، د. عبد الله الغذامي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000 .
50. هندسة المعنى في السرد الاسطوري والملحمي – جلجامش – دار الشوال ، دمشق ، 1984 .

جفاف

هذه سنة صعبة
لم يعدنا الخريف بشيء
ولم ننتظر رسلاً
والجفاف كما هو :- ارضٌ معذبة
وسماءٌ مذهبة
فليكن جسدي معبدي
****
وعليك الوصول الى خبز روحي
لتعرف نفسك . لا حد لي
ان اردت :
أوسع حقلي بسنبلة
واوسع هذا الفضاء بترغلة
فليكن جسدي بلدي
****
والجفاف يحدق في النهر
او يتطلع نحو النخيل
ويخطىء بئري العميقة ،
لا حد لي بك .....
ان السماء حقيقة في الخريف
تخيل ولو مره انك امرأة
لترى ما أرى
جسدي سيدي
****
والجفاف على حاله : كلما
جفت الفكرة ازدهرت جوقة
المنشدين المريدين : ماء ، وماء
فما حاجتي للنبوءة ؟ ان الملائكة
الطيبين ضيوف على غيمة الحاملين
وما حاجتي لكتابك ما دام ما بك ... بي
؟
جسدي يتفتح في جسدي
****
والجفاف يودع سبع السنين العجاف
فلا بد من هدنة في المدينة ،
لا بد من ماعز يقضم العشب
من كتب البابليين أو غيرهم ،
كي تصير السماء حقيقة ....
فأضيء عتمتي ودمي بنبيذك
واســـــكن معـــــــي ، جســـــدي !